


DIE CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
VI. JAHRGANG
1. OKTOBER 1909
HEFT 1
INHALT:
Emmanuel Frémiet. Von S. Staudhamer. — Hans Thoma. Von Carl Conte Scapinelli. — Die großen Kunstausstellungen in Düsseldorf 1909. Von Prof. Dr. Karl Bone – Die X. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast, München. Von Fr. Wolter. — Berliner Secession 1909. Von Dr. Hans
OKT. 1909—SEPT. 10
PREIS PRO QUARTAL M. 3
EINZELHEFTE M. 1.25
Schmidkunz. — Die Universitätsausstellung in Leipzig. Von Johs. Schinnerer. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. • 29 Abbildungen im Text. Farbige Sonderbeilage: Fra Angelico, Engel (Teilbild). — II. Sonderbeilage: Emmanuel Frémiet, Olivier de Clisson. — III. Sonderbeilage: Emmanuel Frémiet, St. Georg. •
MONATSCHRIFT·FVR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FVR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FVR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FVR·CHRISTL·KVNST GMBH MVNCHEN



Fra Angelico da Fiesole (Teilbild) Gesellsch. f. christl. Kunst, München

MÜNCHEN, 1. September 1909.

P. P.

Fünf Jahre sind es jetzt, dass **„Die christliche Kunst“** *allmonatlich bei den verehrlichen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Einkehr hält und wohl allen wird sie in dieser Zeit ein lieber Gast geworden sein. „Die christliche Kunst“ ist aber auch nie stehen geblieben. Sowohl an Inhalt wie an Ausstattung wurde immer mehr zu bieten gesucht. Dieses Bestreben wird auch weiterhin obenanstehen, sicherlich wird trotz der immer höheren Unkosten kein Rückschritt eintreten. Wir dürfen aber wohl hoffen, dass* **niemand** *der „Christlichen Kunst“ im neuen Jahrgang die Türe weist. Der Vorzugspreis bleibt der gleiche wie bisher: mit Porto jährlich Mk. 6.— (wenn Auslandporto bezahlt werden muss, Mk. 7.80).*

Jene verehrten Leser, die unser Unternehmen auch noch dadurch zu fördern suchen, dass sie in Freundes- und Bekanntenkreisen für „Die christliche Kunst“ Propaganda machen, seien unseres besonderen Dankes versichert.

In ausgezeichneter Hochachtung

Ihre ergebene

Gesellschaft für christliche Kunst

G. m. b. H.



EMMANUEL FRÉMIET GRABSTEIN FÜR Me D

Schloß zu Vez. Text S. 6

EMMANUEL FRÉMIET

Von S. STAUDHAMER

Die französische Malerei des vorigen Jahrhunderts weist seit den zwanziger Jahren starke gegensätzliche Richtungen auf, die sich in hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten konzentrierten. Nicht ohne Leidenschaftlichkeit und gegenseitige Verkennung vertraten die Führer ihre künstlerischen Grundsätze und jeder fand eine Schar begeisteter und begabter Jünger.

Nicht in so schroffen Gegensätzen ging die Entwicklung der Plastik in Frankreich vor sich, obwohl sie keineswegs von den in der Malerei zutage tretenden Strömungen unberührt blieb. Der Kampf um das Element der Farbe war ihr von vornherein erspart; auch zogen die technischen Bedingungen der Bildnerei die Grenzen der Bewegungsfreiheit enger als in der Malerei. Stärker als in dieser mußten sich in der Plastik gewisse ausgleichende Elemente geltend machen, nämlich die Nachwirkung des Klassizismus, das Festhalten an der Schönheit der Form, jene geschmackvolle Auslese aus dem Reichtum der Natur, jene technische Sicherheit, jene idealistische Gesinnung, jene in Frankreich so mächtige Schultradition, der sich kein französischer Bildhauer des vorigen Jahrhunderts entzog. Deshalb läßt sich die Entwicklung der Plastik jenes Zeitabschnittes nicht gut nach Gruppen mit ausgesprochenen Programmen scheiden; will man einen Überblick über sie geben, so geschieht es leichter durch Anknüpfung an das Wirken einzelner Meister, welche sich über die ansehnliche Schar tüchtiger Kräfte erhoben und durch ihre starke Persönlichkeit die Bildhauerkunst bereicherten und weiterführten.

Bis in die dreißiger Jahre behauptete die antikisierende Auffassung unbestritten die Herrschaft. Von da an traten teils romantische Einflüsse, teils eine unmittelbare schlichte Beobachtung der Natur und damit die Annäherung an die Wirklichkeit in das Interesse der Bildhauer ein. Die schwächsten Spuren hinterließen in der Kunstgeschichte jene Romantiker, welche sich die Gotik zum Vorbild genommen hatten. Dagegen wurde die Aufnahme von Darstellungen aus dem Volksleben bedeutsam. François Rude (1784—1855) und Francisque Duret (1804—1865) gingen hier als Bahnbrecher voran, indem sie gleich dem Maler Leopold Robert zu genrehaften Darstellungen griffen und Werke voll des edelsten Naturgefühls schufen.

Rude entwickelte in der Folge einen tiefgehenden Einfluß auf die zeitgenössische Bildnerei. In seinem ersten Werk, das Aufsehen erregte, dem auf dem Boden sitzenden neapolitanischen Fischerknaben mit der Schildkröte von 1831 (im Louvre), ist der Einfluß Davids noch nicht völlig überwunden, noch sind die üppigen Locken des schönen Jungen klassisch stilisiert, noch wagt der Künstler die Details am Körper nicht individuell zu bilden.

Befreiend wirkte auf ihn eine Reihe historischer Figuren, so die reizvolle Kostümfigur Ludwigs XIII. als Knabe. Ein kühner Wurf war das Denkmal »Napoleons Erwachen«, wo ein im Grunde malerischer Vorwurf in Marmor umgesetzt ist. Der in einen weiten Feldherrnmantel wie in ein Leichentuch gehüllte Kaiser ist soeben aus dem Todesschlaf aufgeschreckt und schickt sich an, sich zu erheben. Ein weniger starker Künstler hätte an dieser Aufgabe scheitern müssen, Rude aber löste sie eindrucksvoll. Mächtig bricht sein großes Wollen und überragendes Können an der gewaltigen Gruppe am Triumphbogen auf der Place de l'Étoile zu Paris hervor, wo der Auszug der Freiwilligen von 1792 — wieder mit einem Zug ins Malerische — geschildert ist. Mehr als wir empfanden die Zeitgenossen das für die damaligen Kunstanschauungen Außerordentliche dieser mit dramatischem Pathos komponierten Gruppe. Einen herb realistischen Ton schlug Rude bei dem ausgezeichneten Bronze-Denkmal von 1847 für Cavaignac an, das sich auf dem Friedhof des Montmartre befindet. Dem Andenken des Marschalls Ney schuf er 1852—1853 ein Denkmal in Bronze; der Marschall erhebt den Säbel und kommandiert in feuriger Körperhaltung und enthusiastischer Stimmung zum Angriff. Das wenige, das Rude in religiöser Kunst zu schaffen hatte, beweist, daß er auch hier imstande gewesen wäre, Unsterbliches zu leisten.



EMMANUEL FREMIET — JEANNE D'ARC

Sèvres. Text S. 4

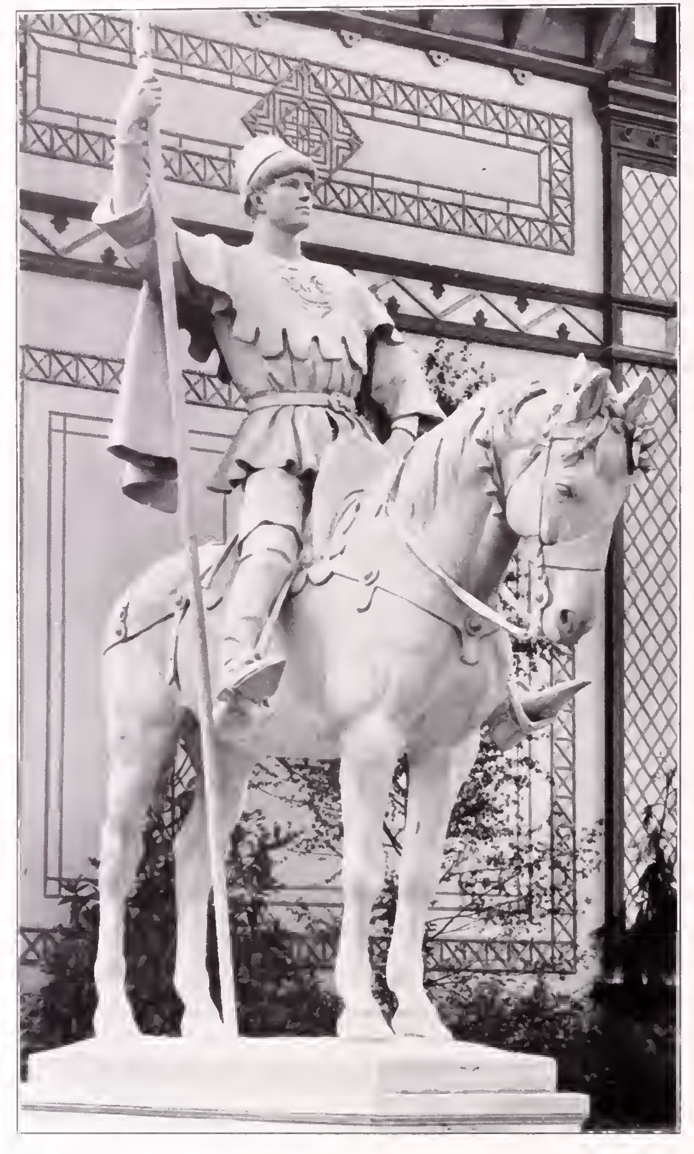
Dies ist in knappen Umrissen das Bild von François Rude, dem Lehrer und Oheim des Emmanuel Frémiet, aus dessen überaus reichem Schaffen das vorliegende Heft eine Blütenlese gibt. Nicht lediglich durch die Bande der Verwandtschaft stand der Schüler seinem Meister nahe, auch die Ähnlichkeit der geistigen Veranlagung ist unverkennbar. Frémiet bekundet die gleiche männlich ernste Auffassung, dieselbe sichere Naturbeobachtung, den gleichen maßvollen Schönheitssinn, dasselbe Vermögen, malerische Züge plastisch zu bewältigen, sowie das nämliche Maßhalten in Verwertung solcher Motive, namentlich aber auch denselben Reichtum der Begabung, die ihn zu jeder Aufgabe befähigt, sei sie auf dem Gebiete des Genre oder der Geschichte, idyllisch oder dramatisch, profan oder religiös. Übrigens bildete Frémiet die aus dem Lebenswerke seines Lehrers gezogenen Anregungen mit vollster Selbständigkeit weiter, er verschloß sich jenen Elementen nicht, welche neben Rude an der Weiterentwicklung der Plastik tätig waren. Von besonderer Bedeutung dürfte Barye, der vorzügliche Tierbildner, für ihn gewesen sein.

Frémiet widmete sich zunächst der Tierplastik. Er weiß den Bau des Tierleibes, die charakteristischen Bewegungen und das Wesen der Tiere packend zu schildern, so bei dem Kampf zwischen Jaguar und Gorilla vom Jahre 1876. Dabei versteht er seinen größeren Schöpfungen, wie den gewaltigen Elefanten an den Kaskaden des Trocadero, eine monumentale Geschlossenheit zu wahren. Gerne verbindet der Künstler mit der Tierdarstellung die menschliche Figur. In humorvoller Weise geschieht das in der reizend erfundenen und köstlich durchgeführten Marmorgruppe »Pan



EMMANUEL FRÉMIET — JEANNE D'ARC

Paris, Place de Rivoli. Text S. 4



EMMANUEL FRÉMIET DER FACKELTRÄGER
Vor dem Pariser Rathaus. Text S. 5

et ours« vom Jahre 1864, welche die Sammlung des Luxembourg besitzt. Ein Faunknabe neckt zwei drollige junge Bären, die lüstern an Honigwaben naschen möchten. Der »Centaur«, eine tüchtige Leistung, entstand 1861. Mit Vorliebe schildert Frémiet den Menschen in ungleichem Kampf mit wilden Bestien. Hierher gehören die Reliefdarstellungen im Jardin des Plantes, die den Kampf eines Mannes der Steinzeit mit einer Löwin und eine Bärenjagd (Abb. S. 18) zum Gegenstand haben, dann das Marmorrelief aus 1876 »Orang-Utans im Kampf mit einem Eingebornen in Borneo«, endlich die grausige Gruppe »Raub eines Weibes durch einen Gorilla«, die 1887 entstand und dem Museum zu Nantes gehört. Darstellungen wie diese letztere befriedigen unser deutsches Empfinden weniger, weil uns das Gefühl des Sensationellen im Thema stört. Doch bei Frémiet dürfen wir ein Haschen nach unkünstlerischen Sensationen nicht annehmen; er wollte dem Beschauer sicher nur die bestialischen Instinkte der von ihm geschilderten Tiere durch Veranschaulichung ihres Gegensatzes zum Menschen stärker zum Bewußtsein bringen.

Das Lieblingstier Frémiets ist das Pferd und als Meister in der Schilderung desselben bewährt er sich in einer Reihe trefflicher Reiterstandbilder. Bei allen bewundern wir die geschlossene Zusammenfassung von Pferd und Reiter und die unübertreffliche Charakterisierung der Pferde, die ganz von der Situation durchdrungen sind, ganz die Sinnesart und momentane Willensrichtung ihres Herrn zur Schau tragen. Den Anfang dieser großen Schöpfungen macht 1864 der gallische Häuptling im Museum zu St. Germain (Abb. S. 9). Welche sehnige, entschlossene, kaltblütige Erscheinung, die nach dem geeigneten Moment späht, mit Blitzesschnelle auf den fernen Gegner loszugehen! Wie angewurzelt steht das schlanke, muskulöse Pferd stille, aber alles zuckt in ihm in Erwartung des Zeichens zum schneidigen Ritt in das Kampfgewühl. Im Jahre 1871 folgte der »Ritter des XIV. Jahrhunderts« für das Schloß zu Pierrefonds, der 1407 ermordete Herzog Ludwig von Orleans, Bruder Karls VI. Das Denkmal ist am Treppenaufgang vor dem gotischen Schloßbau aufgestellt und in richtiger Würdigung des Standortes sind Roß und Reiter in statuarischer Ruhe gehalten, streng von der senkrechten Linie beherrscht (Abb. S. 5).

Die Jungfrau von Orleans verherrlichte Frémiet zum ersten Male 1875 in der Figur zu Sèvres; Jeanne liegt auf den Knieen, inbrünstig betend (Abb. S. 2). Fünf Jahre später feiert er sie als heldenmütige Führerin des französischen Heeres, durch das Denkmal an der Place de Rivoli zu Paris, neben dem Standbild von Dubois das schönste Denkmal dieser Nationalheldin. Ergreifend wirkt die todesmutige Entschlossenheit, die sich in der von einem starken Schlachtroß getragenen jungfräulichen Gestalt ausdrückt (Abb. S. 3). Schon 1882 folgte die Reiterstatue Stephans des Großen für Jassy in Rumänien und im nächsten Jahre der Fackelträger vor dem Pariser



EMMANUEL FRÉMIET HERZOG VON ORLEANS

Schloß zu Pierrefonds. Text S. 4

Rathaus (Abb. S. 4). Nennen wir im Anschluß an letzteres Werk gleich die wundervolle Bronzegruppe vom Jahre 1899 »Der hl. Georg« in der schönen Galerie der Stadt Paris (Petit Palais des Beaux-Arts) und die Reiterfigur »Duguesclin« zu Dinan von 1902. Ersteres Werk ist auf unserer II. Sonderbeilage abgebildet (S. 16), letzteres auf S. 15. Der Fackelträger ist ein schöner Jüngling, daran gewöhnt, einem höheren Willen dienend zu folgen. Er kommt seiner jetzigen Aufgabe ruhig und hingebend nach, obwohl ihn Fähigkeit und Neigung zu etwas Besserem drängen. Dieselbe Gebundenheit beherrscht sein schlicht gesäumtes Pferd.

So ganz anders ist die Haltung der Gruppe, welche mit erstaunlicher Lebendigkeit »Die Blume der Ritterschaft« zu Pferde darstellt. Bertrand Duguesclin (1320—1380), ein Sohn der Bretagne, spielte als Feldherr eine glänzende Rolle, sein Leben war mit ruhmreichen Taten ausgefüllt. Frémiet wußte in seinen Helden soviel Männlichkeit, trotzige Tatkraft und Ritterlichkeit zu legen, daß er den Beschauer mit sich reißt; das Schlachtroß ist ganz bei der Sache, es schnaubt und trägt den Hals kühn gebogen, spannt alle Muskeln an und stampft mit seinen Hufen den Boden, als wollte es die Feinde seines Herrn zertreten. Die 3,68 m hohe, machtvoll geschlossene Gruppe ist vornehm und groß aufgefaßt; dabei versenkt sich aber der Künstler liebevoll auch in die kleinsten Details, ohne irgend-

wie kleinlich zu wirken, die köstliche Durchführung der Einzelheiten, wie des Schuppenpanzers oder der Pferdehaare macht das Ganze nur noch glaubwürdiger und hinreißender, zumal der Künstler mit weiser Berechnung neben die reicher detailierten Partien ruhige Flächen setzte.

Atmet der Duguesclin, diese Verkörperung kriegerischen, rücksichtslosen Tatendurstes, überzeugendes Pathos, so entwickelt der 3,21 m hohe St. Georg eine auf dem Höhepunkt angelangte dramatische Handlung. Hier weiß man nicht, soll man mehr den künstlerischen Verstand und Geschmack, das plastische Fühlen bewundern, womit die Gruppe aufgebaut ist, oder die seelische Wucht, mit welcher der höchste Moment der Kampfesszene geschildert wird. Das Pferd erschaudert für sich und seinen edlen Herrn, es bäumt sich auf, gehorcht aber dem Reiter unbedingt, der mit starkem Arme seine Lanze dem greulichen Ungetüm durch den Leib stößt. Unter dem gewaltigen Eindruck der Handlung und der künstlerischen Reife der Gruppe, die einen Höhepunkt im Lebenswerk Frémiets bezeichnen dürfte, kommt man kaum dazu, sich in die geistvolle Durchbildung der Details zu versenken.

Für den Garten des Louvre schuf Frémiet 1891 das Reiterdenkmal des ritterlichen Malers und Hofmannes Velasquez (Abb. S. 10). Nicht unerwähnt darf das Reiterbild Franz I. bleiben, wo der skrupellose Fürst, auf stolz tänzelndem Pferd, so durch und durch charakterisiert ist (Abb. S. 13), dann das Denkmal des Connétable Olivier de Clisson vom Jahre 1892, das sich im Schlosse Josselin, seiner Geburtsstätte, befindet (Abb. s. I. Sonderbeilage). Olivier war ein Landsmann und in den Kämpfen gegen die Engländer Waffengefährte des Duguesclin, verdiente sich und erhielt aber den Beinamen »der Grausame«. So faßte ihn der Künstler auf. Schon 1903 ging aus der Hand Frémiets wieder ein Reiterdenkmal hervor, das den Colonel Howard verherrlicht und in Baltimore aufgestellt ist (Abb. S. 11).

Neben diesen großen Schöpfungen entstanden Werke anderen Charakters und zum Teil von kleinem Umfang und genrehaftem Inhalt. In solchen Arbeiten entwickelt Frémiet einen anmutigen Formenreiz. Hierher gehört die Gruppe des römischen Pferdelenkers, der Neger mit dem jungen Elefanten, ein Bärenjäger von 1896, die Bronzegruppe »Wagen der Minerva« von 1900, »Amor und der Pfau der Juno« vom gleichen Jahre und die innige Bronzegruppe »Mutterschaft«, wo ruhige Flächen mit kleinen Gewandfalten malerisch abwechseln (Abb. S. 12). Eigenartig und sinnreich ist die dekorative Figur »Credo« (Abb. S. 8).

Die Denkmalplastik pflegte Frémiet nicht allein in der Form des Reiters. Für Port Said am Suezkanal schuf er 1897 die Kolossalstatue F. von Lesseps (Abb. S. 17). Das Bild seines Lehrers Rude verewigte er 1906 an dem wirkungsvollen Denkmal vor dem Louvre in Paris (Abb. S. 19). Der im Leben so schlichte Meister hält in der Rechten ein kleines Modell der geflügelten, kriegerisch ausgerüsteten Patrie, welche über der eingangs erwähnten Riesengruppe der ausziehenden Krieger am Triumphbogen des Étoiles schwebend diese mit wilder Gebärde und stürmischem Zuruf anfeuert.

Das Schloß zu Vez (Oise) birgt das zarte Marmorgrabmal von Frémiet aus dem Jahre 1898, das im besten Sinne an die herrlichen Schöpfungen der mittelalterlichen Grabmalplastik in Frankreich anknüpft, aber durchaus frei und modern durchgeführt ist (Abb. S. 1).

Das Pantheon zu Paris besitzt eine Anzahl trefflicher Plastiken, doch dürfte keines, auch Falguières meisterlicher Vincenz von Paul nicht ausgenommen, an den hl. Gregor von Tours heranreichen, welchen Frémiet 1875 für dieses von so wechselvollen Schicksalen getroffene Bauwerk schuf (Abb. S. 7). Bewunderungswürdig sind sowohl die technischen Qualitäten der 2,89 m hohen Marmorstatue, die 1878 aufgestellt wurde, als auch die Beseelung des Steines und die religiöse Würde. Gregor war von 573—594 Bischof von Tours, dem damaligen religiösen Mittelpunkt Galliens. Er versah sein kirchliches Amt mit opferwilliger Hingebung, ließ sich aber auch die zeitlichen Interessen seiner Herde angelegen sein. Obwohl er eigentlich ein Mann des praktischen Wirkens war, so betätigte er sich doch mehrfach als Schriftsteller und als solcher ist er am bekanntesten durch seine Geschichte der Franken. Diesem außerordentlichen Mann wird Frémiets Auffassung in jeder Beziehung gerecht. Frémiet gab seinem Haupt eine Mitra von der alten runden Form und legte um dasselbe einen vergoldeten Metallreifen als Glorienschein. Mit der rechten Hand umfaßt der Heilige den metallenen Hirtenstab, der sinnvoll in einen gekrümmten Dornzweig ausläuft. Die Linke hält das Buch »Gesta Francorum«. Zu den Füßen steht das Modell einer Kirche über einem Felsen, als Symbol der Kirche, die sich über den Trümmern des römischen Weltreiches ausbreitete.

Erwähnen wir noch den hl. Michael, jenes religiöse Monumentalwerk auf dem Mont



EMMANUEL FRÉMIET — DER HL. GREGOR VON TOURS

Pantheon. Text S. 6



EMMANUEL FRÉMIET DAS CREDO

Text S. 6

St. Michel. Der Engel steht in idealer Rüstung mit gezücktem Schwerte in der einen Hand und mit einem kleinen Schild in der anderen auf einem Postament, an das sich ein geflügelter Drache, der überwundene Satan, krampfhaft anklammert. Seine jugendliche, schönheitsvolle Gestalt ist ganz durchgeistigt, in seinem Antlitz schimmert überirdisches Licht, man sieht, er wird nicht grobkörperliche Kraft anwenden, sondern ist ein Geistesstreiter. Der Eindruck des Vergeistigten steigert sich noch durch die am Körper luftig herabwallende Manteldraperie, durch den Glorienschein und die Flügel. Der Aufbau der Figur ist vorzüglich.

Frémiet beherrscht das ganze Gebiet des plastisch Darstellbaren: das animalische und geistige Leben — dort im Tiere, hier im Menschen. Was die französische Bildhauerei vom 2. Kaiserreich bis in die Gegenwart bewegt, nahm er in vorbildlicher Weise auf, ohne jemals sich zu Verirrungen hinreißen zu lassen. Er zeichnet sich aus durch eine glänzende Beherrschung der Form der Natur, durch vollendete Wiedergabe momentaner Bewegungen, durch einen großen Wurf in der Konzeption und feine Behandlung der Details, durch kluge Zurückhaltung in der Ausbeutung malerischer Züge, durch geschmackvolle Anpassung der Komposition an das Material. Dazu kommt bei seinen monumentalen Schöpfungen eine Größe der Seele, eine Stärke der Empfindung, eine Versenkung in die jeweilige Aufgabe, die keiner seiner Zeitgenossen in solchem Umfang versuchte, geschweige denn erreichte.

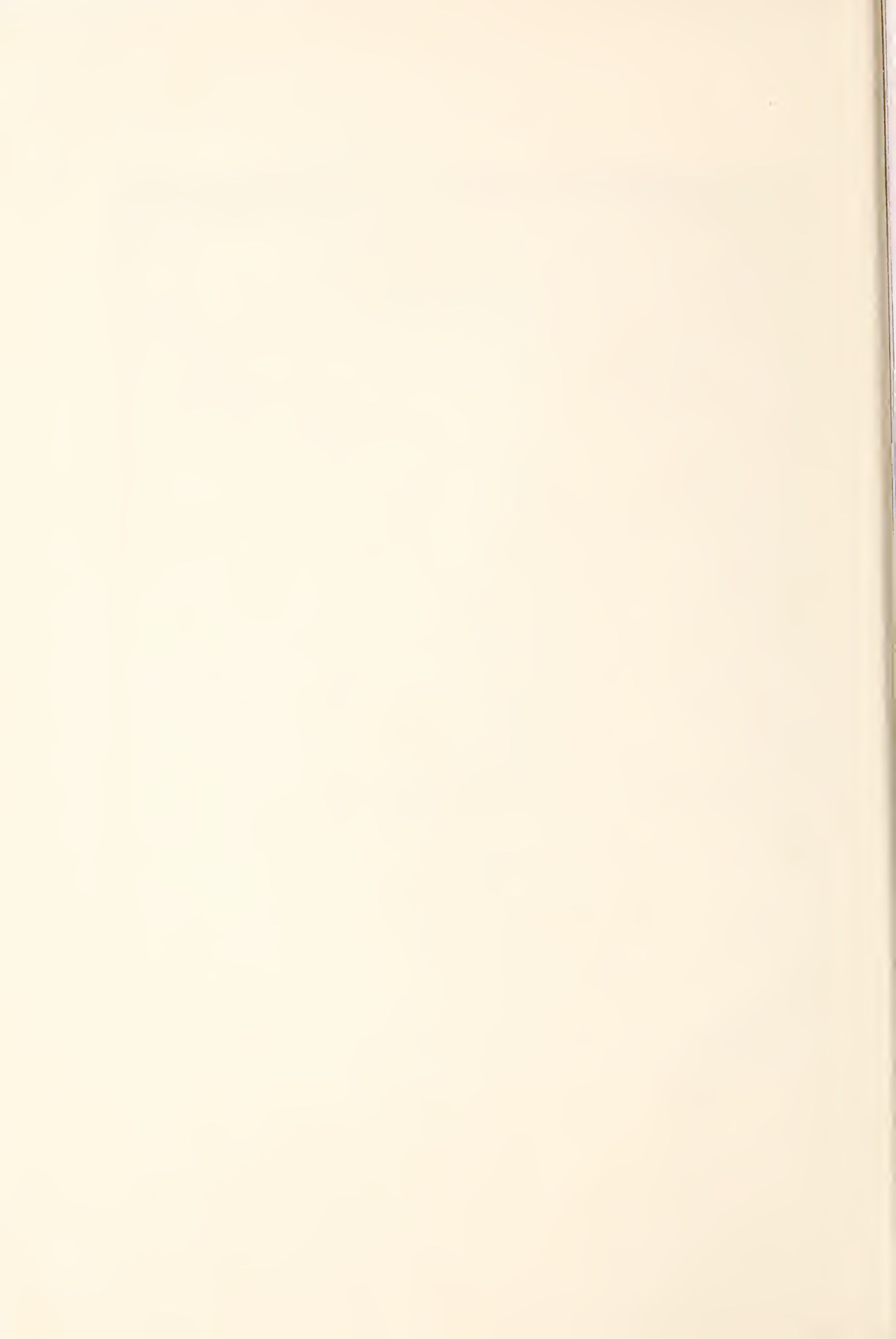
An Ehren und Auszeichnungen hat es dem Künstler nicht gefehlt. Medaillen erhielt er 1849, 1851, 1855, 1867; Ritter der Ehrenlegion wurde er 1860, Offizier derselben 1878, zum Kommandeur der Ehrenlegion wurde er im Jahre 1896 befördert und zum Grand Offizier derselben im Jahre 1900. Die Ehrenmedaille wurde ihm 1887 verliehen, der Grand prix 1900. Mitglied der Akademie wurde er 1892.

Mit ungebrochener Kraft ist der Meister gegenwärtig daran, ein neues großes Reitermonument zu vollenden.



EMMANUEL FRÉMIET — OLIVIER DE CLISSON

Schloß Josselin. — *Text S. 5*





EMMANUEL FRÉMIET GALLISCHER HÄUPTLING
Museum von St. Germain. Text S. 4

HANS THOMA
Zu seinem siebzigsten Geburtstag
Von CARL CONTE SCAPINELLI

Wohl selten ist ein deutscher Künstler zu seinen Lebzeiten so populär gewesen, wie Hans Thoma. In allen Zeitschriften, in allen Häusern finden sich seine schlichten Steindrucke, seine echtdeutschen Bilder. — Freilich lange, sehr lange hat er darauf warten müssen. Fünfzig Jahre war er geworden, um ihn tobten die Kämpfe zweier Kunstrichtungen und darüber übersah man den stillen Dichtermaler, jenen, der nicht mitkämpfte mit seines Pinsels Grellheit, nicht mitschrie durch die Aufdringlichkeit seiner Motive, sondern der malte wie ihm ums Herz war, bald allegorisch, bald nach der Natur, der mit derselben Leichtigkeit Götter formte und Menschen, knorrige deutsche Frauen und lachende, böse Rangen, der die Schönheit der weiten deutschen Landschaft neben jener der italienischen Campagna festhielt.

Immer, schon seitdem Thoma zu malen und zu zeichnen begann, hat er etwas zu sagen gehabt. Er hat nie, wie zwei Drittel der Modernen, nur der Farbe wegen gemalt. Das war ihm nie die Hauptsache, im Gegenteil vielleicht war die Bravour der Töne und die Bravour der Zeichnung sogar seine schwächste Seite. Ihm sind Farbe und Zeichnung nur Mittel zum Zweck. Im Augenblick, wo er damit das ausgedrückt hat, was er sagen wollte, ist jedes nähere Interesse dafür



EMMANUEL FREMIET VELASQUEZ
Garten des Louvre in Paris. Text S. 6

bei ihm erstorben und schon reizt ihn ein neues Sujet, ein neuer Gedanke.

Sein Stoffgebiet ist schwer zu begrenzen, weil es zu groß und zu mannigfach ist. Aber seine starke Eigenart, der machtvolle Einschlag tiefen Empfindens und Gemütes, der nationale Kern, der den Typus seiner Menschen und den der Landschaften, ja selbst den der Götter bestimmt, hält alle noch so verschiedenen Gebiete zusammen. Er kann sich in keinem Thema, mag es noch so fernabliegen, verirren und verlieren, denn überall auch dort findet er sich und seine Mittel und Wege, seine Ideen und Figuren.

So ist, das geht aus diesem wenigen hervor, in Thoma der echt deutsche Dichtermaler, der alles beherrscht.

Seit wir unsere malerischen Allüren vom Ausland beziehen, haben wir argen Mangel an solchen Malererscheinungen, an Leuten, die auch in den malerischen Mitteln deutsch und bodenständig sind. Freilich elegant, pikant, auch charmant kann man diese Kunst nicht nennen, sie ist jedem Artistentum fremd, sie ist bieder, oft ein bißchen schwerfällig, ihr Bestes liegt nicht in der Technik, ihr Bestes liegt im Inhalt. Und weil solche Erscheinungen wie Hans Thoma ganz vereinzelt dastehen, so mag man begreifen, warum am 2. Oktober, dem siebzigsten Geburtstag des Meisters, sich alle Augen und alle Herzen in unserem Vaterlande und weit über dessen Grenzen hinaus ihm zuwenden werden.

Durch die Kämpfe in den Kunstzentren mag



EMMANUEL FRÉMIET COLONEL HOWARD

Baltimore. *Text S. 6*

man vergessen, daß wir von Zeit zu Zeit immer wieder Leute brauchen, echte Künstler wie Thoma, die uns aus der Schablone herausreißen und uns hinausführen in die stillen Wälder und zu den stillen Bauersleuten und uns zeigen, — wie sie diese sehn, — nicht wie man drinnen in den Ausstellungen sie sieht.

Und gerade Hans Thoma weiß von jeher dadraußen, am Urquell der Kunst, am Urquell der künstlerischen Kraft und Wahrheit, Bescheid.

Ist er doch selbst vor rund siebzig Jahren inmitten der lieblichen Schönheit des Schwarzwaldes, inmitten der tickenden Schwarzwalduhren, zwischen geduldigen Holzschnitzern und noch geduldigeren Uhrmachern in Bernau zur Welt gekommen.

Das Fabuliertalent Hans Thomas hat ihn selbst uns so manche Geschichte und so manche Betrachtung aus und über sein Leben erzählen lassen, daß wir gerade dadurch den Zusammenhang zwischen ihm, seiner Heimat und seiner Kunst so recht verstehen.

Um den kleinen Hans gab es von Jugend auf Volkskunst in Menge. Sein Vater beschäftigte sich, trotzdem er ein gelernter Müller war, mit der Anfertigung von Holzwaren, sein Onkel war Uhrenschildmaler und wußte auch andere Bildchen zu entwerfen. Dabei blies er die Klarinette, spielte die Geige, — jenes Instrument, das wir auf so vielen Bildern Thomas wiederfinden und das er mit zu den Requisiten innigen Gefühlsausdruckes immer wieder zählt. Und gerade

weil um ihn das Malen und Schnitzen betrieben wurde, hatte sein Drang zu zeichnen und zu malen gar nichts so auffälliges. Man nahm ihn ruhig hin und da er die Volksschule absolviert hatte, schickte man ihn zu einem Lithographen nach Basel in die Lehre, aber bald war er wieder daheim, um später zu einem Zimmermaler wieder in dieselbe schweizerische Stadt zurückzukommen. Nach dem Tode seines Vaters hieß es wieder in die Heimat zurückkehren und gerne fügte er sich darein und half ohne Groll in Wald und Feld mit, während er in den Mußestunden zeichnete, was ihm gerade unterkam. Das Beschauliche, das auch später in seinen Kunstäußerungen liegt, die sichere innere Ruhe und der innere Friede, die ihn solange auf den großen Erfolg warten, die ihn unverdrossen weiterschaffen hießen, steckte anscheinend schon damals in dem Jüngling und ließ ihn ohne Hast die Zeit nützen und auf seine Zeit warten. So kam er dank der Verwendung des Oberamtmannes im Herbst 1859 auf die Kunstschule in Karlsruhe und erhielt auch ein Stipendium, das freilich nicht groß war, und ihn, wie der Frühling ins Land zog, heimtrieb, wo er dann in der freien Natur fleißig malte. In Karlsruhe fand er in Des Coudres und Schirmer, besonders in letzterem einen sehr verständnisvollen Lehrer. Dazu schloß er sich enger an Kollegen an, von denen manche seine Freunde fürs Leben wurden.

Zwei alte Meister, zwei große Deutsche: Holbein und Dürer sprachen ihm damals besonders zu, und der verwandte deutsche Geist, die Ehrlichkeit und schlichte Größe dieser Altmeister waren besonders befruchtend für sein junges Talent. Er zog nun nach Düsseldorf, fand in Otto Scholderer einen verständigen Freund und Berater, verkaufte die ersten Bilder und konnte nun mit dem Freunde im Mai 1868 nach Paris fahren, wo er mannigfache künstlerische Anregung findet. Die Frucht dieser Reise ist eine Reihe von Bildern, ländlicher Motive, die er den Sommer über in Bernau malt und im Herbst und Winter in Karlsruhe ausstellt. Seine Eigenart fand aber damals sehr wenig Anklang, und so vernichtete er ein gut Teil dieser Arbeiten, nachdem er vergebens versucht, sie umzuarbeiten.

EMMANUEL FRÉMIET MUTTERSCHAFT

Text S. 6

Im Herbst 1870 zog er dann nach München; hier fand er vor allem einen Kreis gleichstrebender Freunde: Leibl, Heider, Trübner, Böcklin u. a. und da durch inneren Halt und neuen künstlerischen Mut. Wenn auch hier im Kunstverein seine Bilder manchen Anstoß erregten, einige wurden doch verkauft, und so hatte er Geld, um weiter zu schaffen. Es würde zu weit führen, die Freundschaft Böcklins und Thomas und die Treuen des ganzen Münchener Kreises zu schildern. Jedenfalls aber holten die Künstler von einander manche tiefe Anregung und das Glück, verstanden zu werden.

Hier in München wird er auch durch zwei Frankfurter Kollegen mit dem Frankfurter Arzt Dr. Eiser bekannt, der sich seiner und seiner Kunst warm annimmt, ihn bei sich zuhause in Frankfurt behält, ihm Aufträge verschafft, so daß er im Februar 1874 von dort aus Italien besuchen kann.

1875 finden wir Thoma wieder in München, wo er sich mit einer seiner Schülerinnen verheiratet, die ihm bis zu ihrem Tode eine verständige Beraterin und Frau geblieben ist. 1877 geht er wieder nach Frankfurt, das nun



EMMANUEL FRÉMIET — KÖNIG FRANZ I.

Text S. 6

seine zweite Heimat werden sollte und wo er verständige Kunstkenner und Käufer fand. Freilich den vollen Sieg über das Publikum trug er erst 1890 im Münchener Kunstverein davon, wo eine Kollektivausstellung seiner Werke ihn — da gerade die Zeit für ihn günstig war — zum berühmten und vielbegehrten Künstler machte. Nun wurde er, der nie sich um eine Richtung gekümmert, dessen »Neues« in seinen Werken — er selbst, seine starke Eigenart war, — als großer »Moderner« und »Neoidealist« ausgerufen. Im Jahre 1899 wurde er dann nach Karlsruhe zurückberufen und zwar als Galeriedirektor und Leiter eines Meisterateliers, und er folgte, trotzdem ihm Frankfurt und seine dortigen Freunde ans Herz gewachsen waren, gerne dem Rufe der Heimat.

Das ist der äußere Lebensgang Hans Thomas, an großen Stürmen und Abenteuern arm, aber reich an innerem Erleben, an Kunsterlebnissen. Denn der Städte wechselnde Bilder, die er in sich aufnahm, waren nichts als der Kunst wechselnde Bilder, er besuchte Kunststätten und wenn er heimkam, dann erwachte trotz aller fremden Anregungen seine ureigenste Kunst. Thomas Leben ist ein Leben des emsigen Schaffens. Er malt und malt, und immer hat er etwas Neues zu erzählen. Leben heißt schaffen und schaffen heißt malen für ihn. Und aus diesem geruhsamen, stillsicheren Fleiß, aus dieser deutlich-derben, behaglichen Emsigkeit heraus innerlich ruhig, äußerlich umgeben von stiller Häuslichkeit wachsen die besten Kunstwerke.

Aus dem Volke entsprungen, ist seine Kunst volkstümlich durch und durch, sie hat etwas von der Poesie der Volksoper, der Volkslieder an sich und ist doch der Ausfluß einer ganz bestimmten Persönlichkeit. Und gerade das macht Thomas großen bleibenden Wert, dieser innere Zusammenhang zwischen seiner eigenen Art und zwischen dem Volkstümlichen, zwischen dem Empfinden des Volkes.

Das wurzelt wieder in seiner Herkunft einerseits, wie in seinem echten Deutschtum anderseits.

Man durchblättere einmal eine Mappe mit seinen Bildern; man sehe sich seinen eigenen, breiten Germanenkopf mit dem echtdeutschen Vollbart an, die ruhige Stirne, hinter der die Gedanken jagen. Man sehe seine Frauengestalten an, selbst die, die er der Mythologie entnimmt, sie sind voll, breit, deutsch. Man betrachte seine Kinder, seine Engel. Sie haben was Lieblich-Schwerfälliges, was Derb-Ländliches und dabei was Deutsch-Charakteristisches an sich. Abgesehen von früh Angelerntem finden wir diesen Ausdruck sowohl in Werken aus seiner früheren Zeit, als in solchen aus den späteren Tagen.

Und dabei ist er nicht einseitig, er ist sogar universell, aber überall bleibt er Herr der Situation, auch dort, wo er von den Franzosen lernt, lernt er eigentlich nur sich selbst und deutsche Art besser schätzen.

Nie gibt er den Abklatsch des Lebens, des Menschen, der Natur. Immer steckt auch in der kleinsten Zeichnung ein Stück starker Poesie. Und diese Poesie im Sujet läßt ihn auch zum liebevollen Poeten des Details werden. Man betrachte ein Bildnis von ihm, wie neben dem Kopf noch der Hintergrund liebevoll bedacht wird, wie er einen Obstzweig ausführt, jeder Apfel an sich ein Kunstwerk, wie er den Rahmen sinnig faßt! Immer hat er Freude am Kleinen und Ehrfurcht vor dem Großen!

Ehrfurcht vor den gedanklichen, symbolischen oder mythologischen Sujets, die er malt, Ehrfurcht vor dem Menschen, dem Ebenbild Gottes, das er nachbildet. Ehrfurcht vor der Natur, die er festhält.

Das gibt allen seinen Sachen nicht nur eine poetische, sondern auch eine weihevolle Note, die uns immer mehr zeigt, als das, was er tatsächlich malt, die uns neben dem Körperlichen etwas Seelisches in seinen Bildern ahnen läßt. Und darum wirken seine Bilder so warm, so herzenswarm, mögen sie großzügig und gigantisch, mögen sie klein und philisterhaft sein. Was er einst zu seinem 60. Geburtstag von der deutschen Kunst im allgemeinen sagte, das gilt von ihm, dem deutschesten der lebenden und schaffenden Künstler, am meisten:

»Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloß eine Prunk- und Luxussache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer *Herzenssache* zu machen — mag sie dadurch auch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, daß sie dies auch bleiben wird.«

Ja, Thoma hat es immer verstanden, aus seiner Kunst eine Herzenssache zu machen, keine Parteisache und keine Privatsache, d. h. er war immer ein eigener und deswegen ein volkstümlicher Künstler. Über der Parteien Gezänke ragt sein Schaffen und ist heute schon zum gut Teil Gemeingut des deutschen Volkes.

Das ist viel, mehr als andere je hoffen dürften. Und darum gilt das, was man an seiner Art aussetzen könnte, wenig gegen das, daß Thoma ein volkstümlicher, echtdeutscher, schlichter und wahrer Künstler ist.



EMMANUEL FRÉMIET — DUGUESCLIN

Dinan. Text S. 5

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Professor Dr. KARL BONE, Düsseldorf

(Fortsetzung)

Einen eigenen Raum erhielten die hervorragenden Kreuzwegstationen von R. Seuffert, von denen bereits mehrere in dieser Zeitschrift reproduziert worden sind (Abb. Jg. IV, S. 15, 275 und 277). Das tiefe Halbdunkel, das dem Raume gegeben ist, läßt die Vorzüge dieser Darstellungen recht hervortreten: die monumentale Auffassung und das Dramatische der Bewegung. Beide Eigenschaften sind für Kreuzwegstationen von großer Bedeutung.

Gegenüber diesem Raume gelangt man durch ein kleines Kabinett, das ausschließlich Arbeiten des Holländers Th. Molkenboer enthält, namentlich einige seiner verblüffend naturalistischen Porträtzeichnungen und allerlei Kunstgewerbliches, in einen kapellenartigen sogenannten Taufraum, in dem sich die Kunstgewerbeschule Köln vorstellt. Gust. Halmhuber und G. Grasegger geben den Ton an und präsentieren ihre Schüler. Ansprechend sind die Friesmalereien von W. Schuster und seinen Schülern; auch sonst fehlt es nicht an tüchtigen Ansätzen.

Wir begegnen nun dem Semperbund, Verein für Handwerkskunst, Düsseldorf. »Um die Ausstellung in ihrer umfangreichen Gestaltung zu ermöglichen, hat der Semperbund die Architekten Professor Kleesattel, Düsseldorf, und A. E. Fritsche in Elberfeld veranlaßt, sich ihm anzuschließen, und ferner Maler Wilhelm Döringer in seine Arbeitskommission gewählt«, heißt es im Katalog. Der ganze Raum besteht aus einem quadratischen Mittelbau, an den sich östlich ein Chorbau für die evangelische Kirche in Neu-Düsselthal, links ein solcher für eine katholische Kirche in K. und östlich der für die Hl. Geistkirche in Düsseldorf (Abb. S. 327) bestimmte anschließt. Der zuerst genannte Chorbau hat etwas Kaltes bei aller Trefflichkeit des Könnens. Dem Chorbau für die Hl. Geistkirche zu Düsseldorf ist die von Maler M. Döringer, dem neuernannten Lehrer für christliche Kunst an der Düsseldorfer Kunstakademie, im Wettbewerb vorgeschlagene Ausmalung gegeben. Hinsichtlich des im Chorraum veranschaulichten Döringerschen Entwurfes konnte man im Sinne des romanischen Stiles Hinzunahme frischerer Farbentönung und minder weltlich geläufige Ornamentierung an den Torbögen usw. wünschen; jedenfalls kann etwas Gutes werden aus dem Entwurfe, der sich der gestellten Aufgabe, die allseitige Wirksamkeit des Hl. Geistes zur Darstellung zu bringen, in der Einfachheit, die dem Stile der Apsis entspricht, namentlich in den figürlichen Teilen treu anschließt, während das Ornamentale teilweise die Strenge des Stiles verläßt. Das etwas kalte, nach unten, d. h. nach der Gemeinde hin, lichter werdende Grau ist sichtlich nicht ohne Absicht gewählt, aber es hemmt die Empfindung, der der Künstler in der mächtigen Mittelgruppe, dem Zinnenkranze mit den Sonnenblumen und anderem Symbolischen einen so glücklichen Ausdruck gibt.

Der Mittelbau dieses Raumes enthält u. a. eine stolze Turmuhr von C. Wedemeyer, Stadtuhrmacher in Düsseldorf, mit Ziffernblatt von Bildhauer Hecklau und Kresse (Düsseldorf); ferner einen hervorragenden Taufstein von Professor Kleesattel für die H. Geistkirche (Abb. Jg. V, S. 327 links) und einen minder glücklichen von Professor Schill für die evangelische Johanniskirche in Düsseldorf (Abb. Jg. V, S. 327 rechts).

An den bisher genannten Teilen dieses Saales sind eine ganze Reihe von Handwerkern und Handwerkerfirmen aus Düsseldorf tätig gewesen. Eine besondere Vitrine füllen die Arbeiten des Juweliers Paul Beumers (Firma C. F. Beumers); man sieht da zunächst den Entwurf A. Schills zu einem Altar für die St. Apostelnkirche in Köln, dann von fertigen Arbeiten eine Reihe jener täuschenden Wiedergaben alter kirchlicher Kunstwerke in den Metallen und Emaillen der Originale, die einen Teil des Rufes der Firma ausmachen, ferner zwei Monstranzen; bei einer von diesen ist zwar der Künstler (J. Schneider) mit Namen genannt, der die silbernen Büsten und Figuren modelliert hat; der Urheber des Gesamtentwurfes ist nicht genannt; der Entwurf für die Sionskirche in Jerusalem kann nicht besonders befriedigen. Am interessantesten sind zwei moderne Kelche (Abb. »Pionier« S. 91).

In dem Umgange um den Hl. Geist-Chor sieht man unter anderm zwei Glasfenster für die Elisabethkirche in Düsseldorf von W. Döringer (»mit Gassen und Blaschke«), die trotz warmer Farben und bewegter Linienführung den Fenster-Charakter nicht verlassen; daneben acht Grisaille-Fenster gleichen Ursprungs, die keine Ornamentbänder als Umrahmung, sondern als Innenverzierung zeigen; anders als gewöhnlich, aber kaum vorzuziehen.

Ein kleiner Raum (Nr. 28), der allerlei »Graphisches« von Künstlern verschiedener Nationen, Radierungen, Lithographien, Zeichnun-



EMMANUEL FRÉMIET ST. GEORG

Sammlung der Stadt Paris. — Text S. 6



gen, Photographien u. a. enthält, führt zu dem Raume 29 hinüber, der zwölf Werke von Eug. Burnand, unter anderm die »Einladung zum Feste« (Abb. Heft 9, S. 286) und je eines von den Geistesverwandten Ph. Vigoureux, R. de Gardier (»Seepredigt«) und A. Guéniot zeigt. Eine wunderbare lichtvolle Frische gegenüber allem übrigen in diesem Saale leuchtet aus der »Einladung zum Feste«, musikalische Bewegung im Ganzen, mannigfaltiger Ausdruck erregten und gespannten kindlichen Innenlebens, Menschen und Bäume und Farben, wie man sie gerne sieht. Ganz denselben poetischen Geist atmen die andern Arbeiten des Künstlers, so das Gleichnis vom verlornen Sohne. Ganz hervorragend ist die Figur des verlornen Sohnes von Vigoureux und die büßende Magdalena von Guéniot (Abb. S. 25).

Wir gelangen ins Freie, in einen blumigen Garten mit freundlichen Anlagen und blühenden Sträuchern: wir sind in der Friedhofsanlage. Diese ist mit mancherlei Aufwand und gewiß nicht ohne Geschmack von dem Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, M. Kreis, entworfen und in der Ausführung geleitet. Den Eindruck eines christlichen Kirchhofes ruft sie nicht hervor. Nicht etwa nur die aufdringliche, eintönige Anhäufung von gleichgültigen Aschenurnen mit Umgebung von wenig geistreichen Ornamenten stört unser Empfinden, sondern man stößt vielfach auf Dinge, die unser Herz nicht anzuregen vermögen; wenige, meist kleinere Grabmäler ausgenommen.

Grasegger, der hochbegabte Kölner Bildhauer, ist mit mehreren Werken vertreten, sowohl in einem eigenen Raum, als auch in der originellen Friedhofskapelle des bekannten tüchtigen Kölner Architekten Moritz, der auch den Entwurf seiner Kirche zu Münster zeigt. Ebenfalls in einem eigenen Raum stellte sich Joseph Moest (Köln) mit köstlichen Arbeiten ein. Von ihm stammt auch die Kreuzigungsgruppe auf dem Altar der vorgenannten Friedhofskapelle. Rauecker (München) steuerte zur genannten Friedhofskapelle vorzügliche Mosaiken bei.[1])

In den Räumen des »Deutschen Werkbundes« begegnen wir den Entwürfen von J. Thorn-Prikker (Crefeld), denen gegenüber es wohl den meisten Ausstellungsbesuchern schwer wird, in ein richtiges Verhältnis zu ihnen zu gelangen: eine kleine Gruppe spendet zu viel Lob, die Mehrzahl bedenkt den Künstler mit den schroffsten Ausbrüchen der Entrüstung. Was er will, eine monumentale und flächige Wirkung, dramatischen Ausdruck mit Unterdrückung aller Details, wobei es nicht ohne Gewaltsamkeiten abgeht, hat der Künstler am genießbarsten zuwege gebracht in den sehr wirksamen Apostelkartons. Bei weitem nicht so hoch stehen die Versuche von A. Hoelzel (Stuttgart). Recht nüchtern muten uns die Behrensschen Kirchenentwürfe an als Resultat einer achtbaren Verstandesarbeit, womit aber doch die Architektur als Kunst nicht auskommt. Einzelne Schmuckstücke dieser Räume heben sich aus weniger Befriedigendem heraus, so ein Kirchenlüster von Jos. Huber-Feldkirch und kirchliche Arbeiten (Vortragkreuze) von Steinicken in München.

An diesen Teil der Ausstellung schließen sich noch zwei Säle der französischen Abteilung an. Der erste große Saal zeigt die gewaltigen Kartons von Puvis de Chavannes für das Pariser Pantheon und die



EMMANUEL FRÉMIET F. v. LESSEPS

Text S. 6

[1]) Über mehrere Künstler, die hier nur in Kürze behandelt werden können, folgen später ausführlichere Mitteilungen. D. R.

allegorisierenden Kartons von A. Besnard für die Hospitalkapelle in Berck sur Mer, sowie Gemälde von diesen Künstlern. Auch Maurice Denis lernt man in seinen Vorzügen und hinreichend kennen. In dieser Zeitschrift wurde eines der ausgestellten Bilder des Künstlers bereits früher publiziert (Jg. 4, S. 101) und seine liebliche Madonna mit Kind ist S. 27 abgebildet.

Die französische Abteilung enthält Proben aus den letzten Jahrzehnten bis zu den neuesten Bestrebungen eines Sérusier. Nur einzelnes sei hervorgehoben, soweit es nicht schon oben genannt wurde. Mit rechter Befriedigung sieht man in dem großen Saale die Gipsbüste von L. Castex (Paris) »Betrachtender Mönch«; die Modellierung ist aufs glücklichste durch die Tönung unterstützt (Abb. Jhrgg. V, S. 336); dann desselben Künstlers hl. Joseph (Abb. S. 337). Ein vortreffliches Werk der Kleinplastik ist H. Lavasseurs »Glorification de Jeanne d'Arc« in Silber, Gold und Elfenbein; großwirkend ist die Gesamtauffassung des Emportragens der Geharnischten durch einen fast martialischen Engel, und ohne Schroffheit stellt sich dieser Kraft die Zartheit der Jungfrau, der sich der Harnisch anschmiegt, und die Lieblichkeit des im Tode kaum merkbar lächelnden Antlitzes gegenüber. Auch E. A. Bourdelle verherrlicht die Jungfrau von Orleans und zwar durch eine tiefempfundene Statuette, welche die Jungfrau im Gebet zeigt (Abb. S. 22). Einem feinen Meister begegnen wir in G. Desvallières, dessen »Magdalena« allerdings leicht mißverstanden werden könnte, wenn man nicht in die Tiefe dringt. Verwöhnten Augen wird auch sein tiefergreifender Christus, der die Seitenwunde öffnet, für den Anfang unverständlich sein (Abb. S. 23). Aber die Herbheit ist hier am Platze und wird zudem durch die zurückhaltende Farbengebung sehr gemildert. Derselbe Künstler, der in dieser Schöpfung, sowie auch in seiner Magdalena so wehevolle Töne anschlug, schuf die liebliche Dichtung der Verkündigung Mariä, die S. 21 abgebildet ist. Auf der linken Bildseite sehen wir, wie die Braut des Heiligen Geistes von Engeln festlich bekleidet und mit den Insignien



EMMANUEL FRÉMIET — BÄRENJÄGER

Museum (Jardin des Plantes) zu Paris. Text S. 4



EMMANUEL FRÉMIET BILDHAUER RUDE

Garten des Louvre. Text S. 6

ihrer königlichen Würde ausgestattet wird, in Erwartung des über ihr in Engelshand schwebenden Christkindes. Rechts tritt auf einer Wolke Gabriel ehrerbietig heran, um seine himmlische Botschaft auszurichten — eine in ihrer Zartheit an Fiesole gemahnende Erscheinung. Eine überaus feingestimmte Landschaft rahmt die Szene ein. Edel empfunden und duftig durchgeführt ist die anspruchslose Madonna von Jeanne Simon (Abb. S. 20).

Im folgenden Raume überraschen zwei kleine Gemälde von A. Séon »Mater Dei« und »Ave Maria« durch ihre lichtvolle Klarheit. Weniger verständlich erscheint Manzana-Pissarro's »Die hl. Jungfrau mit dem Kinde«. Die »Armenschwester« von Moreau-Nélaton verdient genaue Betrachtung. Etwas unausgeglichen wirkt das große Gemälde von G. Rouault »Jesusknabe unter den Schriftgelehrten«.

Der dritte (sehr enge) Raum (34b) enthält Photographien, Lithographien und einzelne Skizzen; er ist nicht uninteressant. Beim Eintritt in diesen Raum übersehe man am Türpfosten nicht die bewundernswerte Silberplakette »Die Kommunion des hl. Stanislaus« von L. Castex (Paris), (Abb. Jhrgg. V, S. 339).

(Schluß folgt)



JEANNE SIMON (PARIS) IM HAUSE ZU NAZARETH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 19

DIE X. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1909

Von FRANZ WOLTER

(Fortsetzung)

Den zweiten Flügel des Glaspalastes hat, wie üblich, das Ausland besetzt und klarer denn je zeigt es uns, welch unüberbrückbare Gegensätze es nie zulassen werden, daß ein Ausgleich der Kunst sich verwirkliche. Der nationale Charakter eines Volkes wird stets auch in der Kunst zum Ausdruck gelangen und darin sein Bestes geben und geben müssen aus einer inneren Naturnotwendigkeit heraus. Eine Zeitlang hatten maßgebende Kreise versucht, mit fremder Kunst die einheimische zu befruchten, und wenn wir diesen künstlichen Befruchtungsprozeß, aus dem so manche Leistung hervorgegangen, betrachten, so schrekken wir beängstigt zurück. Trotzdem kann und soll uns ausländische Kunst nicht fremd sein, man muß ihr sogar gerecht werden, und da ist es die Pflicht, sich auf einen mehr objektiveren Standpunkt zu stellen und von den ausgesprochenen und gewollten Absichten auszugehen. Man wird so am ehesten gerecht, man wird bald erkennen mit welcher Sicherheit der Franzose z. B. zeichnet, oder wie unmittelbar frisch der Russe die Natur betrachtet. Was unsere westlichen Nachbarn, die Franzosen betrifft, so haben sie wohl deshalb nicht so glänzend ausgestellt, weil die heimatlichen Salons die besten Arbeiten zurückhielten. Trotzdem finden wir einige hervorragende Leistungen, die uns allerdings keinen Aufschluß über neue Ziele und Wege geben. An den großen Farbenzauberer Besnard erinnert eine schwache Nachahmung von H. Lerolle, eine etwas weniger buntfarbige und verschwommene Arbeit brachte Henri Morisset »Die Rast«; Leon Bonnat ein Fellahweib in antiquierter Manier; Ed. Detaille ein Fragment des Panoramas der Schlacht von Rezonville, das die ganze Kraft dieses bedeutenden Schlachtenmalers offenbart; Marcel Baschet das



GEORGES DESVALLIÈRES (PARIS) MARIÄ VERKÜNDIGUNG (VOM JAHRE 1897)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 18

gut gemalte Bildnis seines Vaters; Henry D'Estienne u. a. eine »Taufe in der Bretagne« und Charles Hoffbauer ein prächtig gezeichnetes und gemaltes, als »Flucht« betiteltes Bild, das in seiner ganzen Art ebensogut auch in Düsseldorf, in München oder Berlin hätte entstehen können.

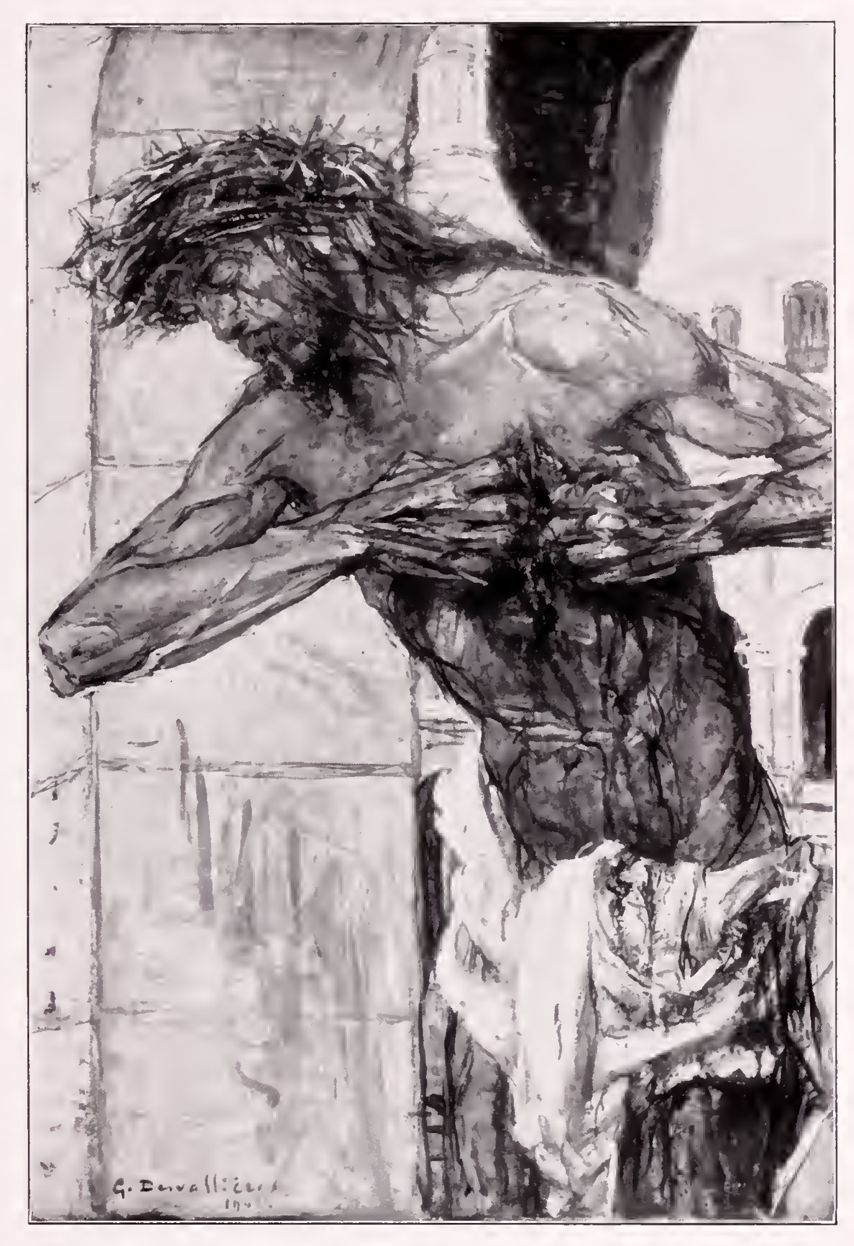
Österreich, welches, ebenso wie Frankreich, bei der Preisbewerbung sich »hors concours« gestellt hat, treibt dem Orient zu, mit seiner vielsprachigen und vielrassigen Bevölkerung. Ist der eine größere Saal (Nr. 46) mit seinen grau in grau gehaltenen Wänden und dem feinen Bodenteppich geschmackvoll zu nennen, so erhält der kunstfreundliche Besucher im Nebensaale den Eindruck eines im orientalischen Sinne ausgestatteten Nachtcafés. Dazu kommt noch, daß das aufdringliche Grün und Gold der Wände den Bildern keinen ruhigen neutralen Hintergrund verleiht,



E. A. BOURDELLE (PARIS) JEANNE D'ARC
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 18

so daß manche Qualität verloren geht, wie z. B. die luftige, in feinen grauen Tönen gehaltene »Heurigenschenke« von Franz Windhager, ebenso leidet das interessante Bildnis der Frau Raoul Auernheimer von Nik. Schattenstein unter diesem grellen Arrangement. Vornehm wie stets in Zeichnung und Farbe ist Paul Joanowitch in seinem Damenbildnis. Zart und diskret hat der Künstler in der Beleuchtung der Toilette durch das behagliche Kaminfeuer Leben in das Gemälde hineingebracht.

Noch toller in der Zusammenstellung der Farben sieht es im kleinen Klimt-Kabinett aus. Hier haben wir Farbenrätsel in schönster Buntheit und Abwechslung. Über Gustav Klimt's symbolische Kunst herrschen unter Künstlern und Gelehrten die widersprechendsten Ansichten. Die einen glauben neue Offenbarungen ewiger Wahrheiten und Ideen zu entdecken, die anderen nur Zeichnungen für orientalische Teppichmuster zu erkennen. Wie dem nun auch sei, der eigenartige Maler versucht mit Hilfe von Farbe, Gold und Silber eine rein dekorative Flächenwirkung wieder zu beleben, wie wir dies einerseits im deutschen Mittelalter, anderseits in den japanischen Holzschnitten schon vorgebildet wiederfinden. Ganz Neues bietet er somit nicht, aber er verwendet in persönlichem Geschmack schon vorhandene ältere Kultureigenheiten in moderner Übersetzung. Daß solchen Naturen stets wie ein Kometenschweif Nachahmer folgen, ist ja klar, auch hier sehen wir diese Imitatoren. Die in zwei Vitrinen aufgestellten Poterien, Gläser etc. dürften kaum zur Bereicherung einer Kunstausstellung beitragen, solcherlei Dinge sahen wir besser auf der verflossenen Ausstellung 1908. — Von den trefflichen Leistungen in den österreichischen Sälen finden wir noch eine Versammlung brauner Adler im Hochgebirge von Carl Huck; eine etwas stark in den Beleuchtungseffekten gehobene Badeszene von Ludwig Graf und eine in grünlich-bräunlichen Tönen gehaltene traumhafte Szene vom »Brunnen der Liebe« von Hans Tichy. Bei den vergoldeten, eckig und kantig aus dem Holz geschnittenen »Götzen« stehen wir bei der ausgebildeten Manier, wie denn auf dem malerischen Gebiete der talentvolle A. Egger-Lienz sich ebenfalls seiner eigenen Künstlersprache begeben hat und in seinem »Totentanz von anno 9« ein Kompromiß mit dem Belgier Laermanns und dem Schweizer F. Hodler schließt. Letzterer Künstler ist bereits der Abgott der Schweizer geworden und manche sprechen seinen Namen so ehrfürchtig aus, als handelte es sich um ein Heiligtum. Über Hodler selbst zu streiten,



GEORGES DESVALLIÈRES SALVATOR (VOM JAHRE 1905)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 18

ist überflüssig. Er war einer der wenigen, die sich trauten, der Virtuosität, dem Malen-Können den Fehdehandschuh hinzuwerfen und wieder auf die Verkörperung der Idee als wesentlichsten und wichtigsten Faktor der Kunst hinzuweisen. Was er tat, war im wesentlichen nichts, als daß er zu jenem einfachen, schlichten, ins Große und Monumentale reichenden Gebiet der Malerei zurückkehrte, das uns in den Fresken der Primitiven der italienischen und deutschen Kunst so unvergängliche Schönheiten zeigt. Daß dadurch seine ganze Art der Darstellung uns heute fremdartig erscheint, kommt zum Teil auch davon, daß das Können im handwerklichen Sinne und die Technik an sich von vielen einseitig überschätzt wird. Diese beiden Begriffe dürfen aber nicht als die einzigen Werte angesehen werden, so unentbehrlich sie sind. Jeder ehrliche Künstler ist doch wohl von selbst bestrebt, soviel wie nur möglich von handwerklicher Geschicklichkeit zu erwerben, und wer dies kann, aber nicht in den Vordergrund stellt, bekennt nur, daß ihm nicht viel daran liegt, sich elegant auszudrücken. Erlernen kann man das alles, bis zu einem hohen Grade wenigstens, und selbst der hierin am meisten gelernt hat, braucht deshalb lange nicht auf hoher Stufe als Künstler zu stehen. Was hier entscheidet, liegt unerklärbar, aber sehr deutlich erkennbar über

dem Kunstwerke. Hodler beeinträchtigt seine auf das Große abzielenden Wirkungen allerdings mehrfach durch das bewußt Konstruierte der Komposition und eine unechte Naivität, und das ist es, was die Lachmuskeln mancher Beschauer reizt und mit Recht als Mangel empfunden wird. Wie Klimt, so hat auch Hodler eine umfangreiche Gefolgschaft von Nachahmern und Schülern, namentlich unter den schweizerischen Malern. Hier grassiert die Manier der Nachahmung am gewaltigsten. So konturieren wie Hodler eine Reihe Maler ihre in hellsten Farben gehaltenen Erscheinungen, um eine Trennung vom Hintergrund oder eine Loslösung der Objekte von einander zu bewirken. Um solches zu erreichen, bedarf es doch nicht allein der Linie; aber alle gehen denselben Weg, wie z. B. Max Buri in dem Bilde der »Brienzersee-Dampfschiffahrt«; Ed. Stiefel »Bauernpaar«; Alex. Cingria »Gewitter«; Wilhelm Hartung »Erstes Blühen«; Ernst Bolens »Gummenflüh«; Hans Berger »Mutterschaft« etc. Am weitesten in der Primitivität, die allzukindisch erscheint, ging Cuno Amiet in seinem »Verschneiten Friedhof«. Selbst nach Deutschland greift allmählich die Hodlersche Art hinüber, wie wir dies in dem sonst mit vielem Gefühl für das Malerische und die Formbildung erfüllten Bilde von Hildegard v. Machs »Anbetung« erkennen können. Auch hinter Hans Hanners »Erwachen« steckt der Schweizer, aber das Vorbild ist verschleiert durch die mehr realistische Durchbildung der Körper jenes jungen Menschenpaares, das sich mit Blicken zu nähern versucht. Was hier in dem Bilde gewollt, was ausgedrückt werden sollte, verträgt nicht eine derartige, wenn auch diskrete Naturmalerei. Selbst die sprossenden Buchenzweige oder die blühenden Primeln zu Füßen dieser nackten Menschenkinder würden, nur eben angedeutet, mehr wirken, als in ihrer trefflichen intimen Naturwiedergabe. Um von dieser kleinen Abschweifung wieder zur Schweiz zurückzukehren, stehen wir beim »Kuhhandel« von Ernst Würtenberger wohl vor demselben dekorativen Prinzip, jedoch erweitert der Künstler eigenartig das Übernommene, indem er eine persönlich empfundene, psychologische Belebung der Personen hineinträgt. Es ist der Ausdruck des Zögerns, Erstaunens, des Hochmuts und der liebevollen Anteilnahme an dem Geschick der zu verhandelnden Kuh in den verschiedenen Personen gut zum Ausdruck gebracht, dazu der Gesamterscheinung jene malerische Wirkung gegeben, die wieder zu einer monumentalen Wandmalerei die Wege ebnen könnte. Erwähnen wir noch die lebensgroßen Schnitter von G. Jeanneret, die »Mittagsstunde« von Wilh. Ludw. Lehmann in bekannt künstlerischer Vollendung und das Aquarell »Mosaikentwurf für ein Grabmal« von Alb. Welti. Die letzterem zuerkannte erste Medaille gilt weniger dem wirklich allzu bescheidenen kleinen Bildchen, sondern dem allgemeinen Wirken und Schaffen dieses echten deutschen Meisters.

Italien macht eher durch seine Buntheit als Geschlossenheit von sich reden. Es kehren unter diesen Virtuosen der Malerei altbekannte Namen wie Nono, Tito, Ciardi, Cavaleri etc. wieder. Sie sagen uns nichts Besonderes, wie denn überhaupt die Italiener als Spätgeborene einer hohen Kultur, wenig oder gar nichts von der Rassigkeit einer Renaissance herübergerettet haben. Lichtprobleme, Hafen mit Schiffen, Kaffeehausszenen, das malen sie alles mit tüchtigem Geschick, aber vieles könnte ebensogut in Holland, oder besser noch in Paris gemalt sein, wie, um nur einiges zu nennen, die brillant wiedergegebene Szene in einem Nachtcafé von Ulisse Caputo. In der »Heimkehr von der Arbeit« von Umberto Coromaldi erkennen wir wieder ein beliebtes, abendliches Sonnenbeleuchtungsproblem, wie auch in dem Mondscheinbilde von De Maria jenen einmal erprobten und geglückten, nunmehr in den verschiedensten Variationen stets wiederkehrenden Nachteffekt. An die Spanier erinnert G. Giusti in seiner »Pulcinella«; an nordische Malerei »Das Leben im Hafen« von Giorgio Belloni. Recht bekannt ist auch die Art Salvat. Marchesis in dem »Bücherliebhaber«, wie denn J. Carozzi sowohl an Segantini anknüpft und endlich Guglielmo Ciardi jene abendliche Lagunenmalerei bringt, die mit einer Rezeptkunst kaum mehr verwechselt werden kann. Ein interessantes Thema behandelt Pietro Chiesa in seinem umfangreichen Triptychon »Die Legende der Thaïs«, jener griechischen Hetäre aus Athen, welche Alexander dem Großen auf seinem Zug gegen Persien folgte, später eine der Frauen des Ptolomäus Lagi, eines Feldherrn Alexanders des Großen, wurde. Der Maler hat nun weniger historisch, als anknüpfend an eine moderne Dichtung sein Thema aufgefaßt. Wir sehen im Mittelbilde Paphnakus auf einem erhöhten Punkte, inmitten einer hochgetürmten antiken Stadt, träumend sitzen. In dieser Hypnose sieht er, auf dem linken Seitenbilde dargestellt, wie Christus ihm Thaïs verschleiern will, während auf dem rechten Abschnitt er selbst, über die tote Thaïs hingeworfen, in Leid zu vergehen wünscht. Recht klar und deutlich ist der Gedanke nicht zum



ARTHUR GUÉNIOT (PARIS) MAGDALENA

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 17

Ausdruck gekommen, man steht vor Rätseln, die schwer zu lösen sind, und von der wohl geschickten und tüchtigen Malerei wendet man sich doch unbefriedigt ab, weil kein einheitlich künstlerisch geschlossener Zug das Ganze zusammenfügt. Erwähnen wir noch ein Sturmbild von L. Bazzaro, die liebenswürdigen Arbeiten von Emma Ciardi, das tiefverschneite Tal »La Thuille« von Cesare Maggi; von der Plastik den schwärmerischen Frauenkopf von Emilio Quadrelli, ein ebenso sinnig feines Mädchenköpfchen von Gaetano Cellini und die gelungene, ins Malerische übersetzte Bildhauerarbeit »Die Arbeiter« von Art. Dazzi, so haben wir von Italien das Beste gesehen.

Ein recht frischer Luftzug weht uns aus dem russischen Reiche entgegen und da ist's vor allem die Landschaft, die fesselt und anzieht in ihrer Unmittelbarkeit, vielleicht sogar Aufdringlichkeit, wie die neuzeitliche russische Literatur. Man erkennt sowohl hier, wie bei den Dänen und Schweden, wie wichtig es ist, daß ein Künstler, der wirklich Großes und Tüchtiges schaffen will, innig mit seinem Lande, seinem Volke verwachsen sei. Aus diesem Gefühle heraus zieht es ihn auch immer wieder zurück, wenn er zum Lernen und Schauen in die Ferne geeilt war. Wie Heimwehsgewalt quillt es aus den Werken, die sein Volk mit dem Alltäglichen versöhnt und fester verknüpft. Und diese nordischen Künstler sind heimatliebende Maler und das ist's, was uns vor ihren Werken so fesselt. Es ist gleichgültig, welchen Künstler wir da besonders herausgreifen, Können, ja gewaltiges Können haben fast alle, die winzigen Qualitätsunterschiede kommen gar nicht in Betracht, was dem einen fehlt, dafür kommt er durch andere Vorzüge wieder reichlich den Nachbarn gleich. So können wir uns gleichmäßig erfreuen an den flotten Studien von Abram Archipow, an dem »Märzabend« und der »Herbstdämmerung« von Stanisl. Jukowsky, wie den famosen Schneelandschaften von Bialgnitzky-Birulia; Nik. Dubowski; Nik. Chimona; Const. Krijitzki und vor allem an dem breitmächtigen, grandiosen Vorfrühlingsbilde von Stephan Kolesnikow. Hiergegen fällt das allegorisch-historische Bild von Mich. Nesterow, mag es noch so gute Einzelheiten aufweisen, merklich ab. Einige Bildnisse sind ebenfalls von Bedeutung, so die Studie von Nicol. Feschin, das reizende Bildnis einer jungen Frau von Georg Bobrowsky, das mit überaus wenig Mitteln hingeschriebene Bildnis eines russischen Großfürsten von Repin. Recht lebendig wirken auch die lustigen Karusselfahrerinnen von Alex. Muraschko.

Eine gewisse nahe Verwandschaft, jedoch kultivierter, zarter, inniger, weist deutlich Dänemark in seiner Kunst auf; der Hauptvertreter, überhaupt der eigenartigste Künstler ist hier Wilhelm Hammershoi. Weich, tonig und überaus still, ja diskret wirken seine Bilder. Betrachtet man eine Landschaft von ihm, so überschleicht einen das Gefühl der Ruhe und des Friedens. Eine unendliche Einsamkeit breitet sich aus, dann wieder eine Sehnsucht nach Abgeschiedenheit, so etwa, wie man nach langer Wanderung beim Abend-

ROSE PLEHN-LUBOCHIN DER WOLF VON GUBBIO
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 32



MAURICE DENIS (S. GERMAIN-EN-LAYE) MADONNA
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 18

schein heimkehrt oder, bei dem verschneiten einsamen Gebäude, als wenn die Trostlosigkeit und Stille unendlich sich ausdehnte. Dieser Zug ins Sensible, der auch die Innenräume, selbst wenn sie von Figuren belebt sind, durchzieht, ist natürlich für Menschen, die Nerven wie Stricke haben, schwer erkennbar, aber es ist bei diesem Künstler eine Spiegelung des eigenen Empfindens, die dennoch ganz klar zum Ausdruck gekommen. Einen Schritt weiter und dieser Zug geht ins Nervöse oder, wie bei dem Belgier Khnopff, ins Mystische, Geheimnisvolle und Sakrale. Im übrigen hat Hammershoi auch einen Nachahmer und wer erkennen will, welch ein weiter Unterschied zwischen Original und Kopie ist, der betrachte das Interieur von Peter Ilsted. Ein nordischer Uhde, jedoch härter, schärfer,



LUDWIG DASIO GRETE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

umrissener ist L. A. Ring. Er vereinigt eine vortreffliche Naturbeobachtung mit einer koloristischen, etwas nüchtern wirkenden Malerei. Denkt man bei dem dozierenden, gut gemalten Gymnasialprofessor von Herman Vedel an Kroyer, so an denselben Meister, wenn wir »Die Kunstrichter« von Mich. Ancher betrachten. Recht innig empfunden ist »Das blinde Mädchen« von Einar Nielsen, fein sind die über das Buch gleitenden Hände beobachtet und erfaßt. An hervorragender Stelle verdienen noch Erwähnung »Die Kühe auf der Weide« in dämmriger friedlicher Abendbeleuchtung von Mich. Therkilden und die fleißigen Werke von Fritz Syberg. Schweden zeigt, wie schon angedeutet, ebenfalls noch unverbrauchte Kräfte, jedoch schädigt in dieser Abteilung die allzustarke Anhäufung der Bilder den guten Eindruck, den sonst einzelne Werke machen. Wie bei den Dänen Hammershoi, so ist bei den Schweden Anders Zorn der Hauptrepräsentant. Im Wesen ihrer Kunst jedoch sind beide grundverschiedene Naturen. In großen Zügen mit wenigen Strichen, die summarisch zusammenfassen, streicht Zorn so einen weiblichen Akt herunter, dem man es ansieht, daß dem Maler solcherlei eine Kleinigkeit bedeutet. Die Wirkung ist vortrefflich, aber Zorns Kunst liegt an der Oberfläche. Wer das Gesagte noch besser erkennen will, der betrachte die Alte im Walde, welche auf einem kleinen Horn ein Liedchen bläst. Wenn man für solche Dinge, die schnell fertig geworden und bei denen dementsprechend auch die Technik wirkt, ein Vermögen bezahlt, so liegt das darin, daß man dem Produkt der treffsicheren Hand des Malers, der genial schnell arbeitenden Handschrift, den Tribut zollt und solches als einen köstlichen Genuß betrachtet. — Auch Zorn hat seine Nachahmer, die aufzuzählen zu weit führen würde, es mag wertvoller sein, aus der Fülle der zahlreichen stimmungsvollen Landschaften einige hervorzuheben. Ein Maler der feierlichen Ruhe und des Friedens in der Natur ist Erich Hedberg, seine »Frühlingsnacht« und »Maifeier« sprechen dies deutlich aus. Diesem schließt sich Karl Johannsen in seinem »Sommerabend« an. Voll Kraft und Eindringlichkeit ist Alfr. Bergströms »Flügelgebäude eines Herrengutes«, ebenso wirkt u. a. der »Winterabend am See« von Wilh. Behm. Hier, wie in den »Letzten Sonnenstrahlen« desselben Meisters verspürt man die zitternde, glitzernde Luft, welche die Strahlen der untergehenden Sonne feurig rot durchglüht. Emerik Stenberg, Anshelm Schultzberg, Gottfried Kallstennius, Olaf Arborelius sind schon von der letzten internationalen Ausstellung als ernste Landschafter noch gut in Erinnerung, Pelle Svedlund, dann auch Otto Hesselbom, vor allem Gust. Fjaestad, welch letzterem man ein ganzes Kabinett mit dekorativen Winterlandschaften eingeräumt hat, nähern sich stark dem schon bald wieder dem Erlöschen hinneigenden Impressionismus. Diese Bilder des Zufalls, des momentan flüchtigen Eindruckes, welche als Ausschnitte aus der Natur zu betrachten sind, haben ihren Reiz dadurch erreicht, daß in ihnen mehr angedeutet als ausgedrückt wurde, und daß in diesen Andeutungen, in dem Ahnenlassen, gegenüber dem fertig ausgereiften Werk, für manche eine Verlockung besteht, solcherlei Malerei höher als positive zu bewerten, beruht mehr auf autosuggestiver Wirkung. Mit ähnlichen, aber viel echteren Kunstmitteln erzählt Oscar Hullgren von dem Meere und seinen Wogen. Man kann angesichts seiner Werke diese Bilder als Apotheosen des Meeres bezeichnen. In der Schilderung des ewigen Meeres, wie es wogend und überstürzend weiter zu ziehen scheint, in seinem uralten Gesang, gleich einem Wiegenlied des Weltalls, findet dieser schwedische Maler kaum seinesgleichen. Ganz traute heimische Weisen läßt Karl Larsson in einer großen Serie »Ein



KARL BÖHME — SEPTEMBERABEND IN DEN LOFOTEN

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



FERNAND KHNOPFF ALTE ZEIT (ERINNERUNG AN BRÜGGE, MITTELBILD)
X. Internationale Kunstausstellung München 1909. *Text S. 32*

Künstlerheim« erklingen. Seine leicht getönten, für die Reproduktion wie geschaffenen Aquarelle geben uns einen Einblick in die reine glückliche Seele des Schöpfers, der das Duftige und Poesievolle des Familienlebens in einzelnen Erscheinungen, mit wenigen Linien, so innig zum Ausdruck brachte.

Die holländischen Künstler bleiben in einem starren Beharrungsvermögen, bleiben bei ihrer alten Tradition. Das Bild ihrer Abteilung hat sich seit früher kaum verändert, es kehren auch in Holland die alten Namen wieder und die Jungen folgen den Spuren der Alten. Gut ist durchwegs alles, dafür regen aber diese Bilder nicht auf, sie stehen in keinem Streit der Meinungen. Nic. Borstert, Jacq. Kever, Jan van Essen, der allbekannte und nun schon fast vergessene L. de Haas (†), Georg Breitner, Arth. Briël haben gediegene Werke beigesteuert. Einen Fortschritt zeigt der zu melancholischen Stimmungen stark hinneigende Arn. Gorter in seiner imposanten »Winternacht«. Ihm nahe steht Derk Wiggers mit einer unendlich milden und zarten, weiten Ebene, über welcher der Mond aufgeht. Als ein niederländischer Faber du Faur erscheint Mari Bauer, während Hendrik Havermanns »Junge Mutter« dem namensverwandten Münchner Meister ähnlich ist. Jedoch dies alles ins Weichere übertragen. Dem Thema entsprechend in kräftigen Zügen hingestrichen, sehen wir den »Rückzug über die Beresina« von Hoynck van Papendrecht. Bei dem mit vielem Geschick gemalten Hörsaal von Martin Monnickendam stört die allzukleine männliche Person im Vordergrund die Gesamtwirkung. Der im bestechenden Reiz der Technik gemalte »Strand in Katwyk« von Tadama-Groeneveld weckt Erinnerungen an die holländische Malerfamilie Maris. Wilhelm Maris hat eine holländische Landschaft mit Kühen von allbekannter Qualität geschickt, wie denn auch Joh. Akkeringas »Netzflikkerinnen« von hoher Meisterschaft sprechen. Den echtesten niederländischen Charakter prägt Flor. Arntzenius in dem umfangreichen Grachtbilde aus. Stark an japanische Vorbilder lehnt sich Theod. van Hoytema in den brillant gezeichneten Kalenderbildern und Tierstudien an.

Das stammverwandte Nachbarland Belgien bringt die unterschiedlichsten Werke. Neben



FERNAND KHNOPFF ALTE ZEIT (LINKER FLÜGEL)

X. Internationale Kunstausstellung München 1909. *Vgl. Abb. S. 30*



FERNAND KHNOPFF ALTE ZEIT (RECHTER FLÜGEL)

X. Internationale Kunstausstellung München 1909. *Vgl. Abb. S. 30*



K. SCHLEIBNER MÄDCHENSTUDIE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

stark ausgeprägten naturalistischen und realistischen Bildern sind solche von zartester Mystik und Symbolik, dann wieder Malereien, die an die Niederländer des 17. Jahrhunderts erinnern. Ein Werk, an dem sicherlich viele vorübergehen werden, ein Triptychon »Alte Zeit« (Erinnerung an Brügge) fesselt den suchenden Kunstfreund am meisten. Wir sehen in dem in Aquarell und mit Wachsfarben gemalten Mittelbilde eine aufgebahrte königliche Frauengestalt im hohen Dome; rechts, seitlich ein Marmorsarkophag mit einer ähnlichen plastischen Figur, während auf dem linken Flügel der stille Wasserlauf an den hochgegiebelten Häusern, einer einsamen Gasse Brügges vorbeizieht. Wer Brügge kennt, wer die bis in die Neuzeit hineinragende alte Vergangenheit dort erlebt hat, wird erkennen, mit welch hohem künstlerischem Empfinden der Meister des Werkes Fernand Khnopff es verstanden hat, gleichsam Visionäres zu schildern (Abb. S. 30 u. 31). Die erhabene Feierlichkeit der hohen Kathedrale, das Ehrfurchtsvolle der Aufbahrung, das Unentweihte des Grabmales und die unendliche Einsamkeit des stillen Gewässers, das Lautlose, Mystische, ist hier in künstlerischer Weisheit aufs höchste mit den einfachsten, kaum sprechenden Mitteln der Technik erreicht. Eigentlich ist Khnopff der Impressionist vom hellsten Wasser, von durchsichtigster Klarheit. Seine reizvolle Kunst besteht darin, daß er durch die leise Andeutung mehr erreichen kann, als die peinlichste Ausführung vermag. Und wirklich, der Reiz des schnellen Verstehens oder Ahnens bereitet einen oft höheren Genuß, als jener ist, der sonst am Detail haftend, an ein vergleichendes Denken, an Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit gefesselt wird. Unsere Zeitepoche drängt in der Kunst, im Gegensatze zur Vergangenheit, auf ein Ziel hin, das viele erstreben, recht wenige erreichen, und das in der Überzeugung besteht, daß es weniger notwendig sei, die dargestellten Dinge als solche wie greifbar zu erkennen, als sie zu empfinden. Etwas davon hat sogar Eugène Laermanns in der »Abendlandschaft«; er steht jedoch auf viel realerem, nüchternerm Boden, aber er drängt nach einem Stil und Stilgefühl allein schon, wenn eine solche künstlerische Art, wie bei diesem »Brueghel redivivus«, das ungesuchte Ergebnis einer persönlichen Anschauung ist, die über die Alltagswelt hinausgeht. Diesem nachzuforschen ist schwieriger, als den zuerst genannten Kunstideen. Es mehren sich daher auch von Jahr zu Jahr die Nachmaler Khnopffs; so sehen wir ähnliches von Alix Anethan »Die heiligen Frauen«; von Armand Rassenfosse »Das Modell« usw. Ganz an die Natur als Vorbild hält sich Van Leemputten, die »Prozession«, als solche tüchtig gemalt, zeigt dies. An J. Israels schließen sich ebenfalls verschiedene Belgier an, ein charakteristisches Beispiel bietet Jaqu. Smits in der Frau am Fenster. Alex. Struijs, der wenig malt, aber das, was er malt, bis ins äußerste Detail ausreifen läßt, schildert eine alte Frau, von ihrem schlichten Hausrat umgeben, in Andacht vor dem Muttergottes-Bilde versunken. Stark verschwommen gemacht ist das Innere der St. Katharinenkapelle der Peterskirche in Löwen, von A. N. Delaunois. — Famos sind noch »Die Seifenblasen« von Emile Vloors, die hübsche Schläferin im Halbschatten von Hermann Richir, die plastischen Arbeiten von Josue Dupon. (Schluß folgt)

ZU DEM BILDE SEITE 26

Ein gefräßiger Wolf richtete in der Umgegend von Gubbio großen Schaden an und niemand vermochte das Tier unschädlich zu machen. Da baten die Bewohner des Ortes den hl. Franz von Assisi, ihnen zu helfen. Franziskus ging in den Wald, fand den Wolf und befahl ihm, den Menschen kein Leid mehr zu tun und sich nicht an ihrem Eigentum zu vergreifen. Und siehe da, die blutgierige Bestie gehorchte und war dem Heiligen gegenüber wie ein Lamm.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

BERLINER SECESSION 1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Alljährlich wird die — jetzt achtzehnte — Ausstellung der Berliner Secession mit einer Zusammenkunft des dafür interessierten Berlin W und mit einer antiästhetischen Aesthetik-Rede eröffnet. Von dem I. Vorsitzenden M. Liebermann verfaßt, begann sie mit der Betonung eines Gegensatzes der Gegenwart gegen die Vergangenheit. Wir anderen hoffen, daß dies keine Verkündigung eines Klassenkampfes bedeute, auch wenn das Hereinspielen eines solchen merklich ist. Sodann hören wir es als selbstverständlich bezeichnen, »daß eine Ausstellungsleitung nur im Kunsttechnischen etwas leisten kann«, dürfen uns aber dagegen doch wundern, daß die Leitung eben nicht nur technisch ihre Sonderheit hat. Wir hören ja, der Impressionismus sei nicht eine Richtung, sondern eine Weltanschauung. — »Kunst kann nicht gelehrt werden, sondern nur das Handwerk. Man schaffe daher die Akademien ab und setze an ihre Stelle Fachschulen.«

Was hier als Technik oder Handwerk oder Fach bezeichnet wird, also dasjenige, was so notwendig ist, daß man davon gar nicht sprechen muß, scheint uns gleichsam die Türe zu sein, durch die man in das Haus der Kunst eintritt. Man tut aber doch gut, weder in ihr zu verweilen, noch auch mit ihr ins Haus zu fallen. »Atelierkunst« mag ein für die meisten Secessionsprodukte passender Ausdruck sein; und in ihr wird ja tatsächlich so viel Beachtenswertes geleistet, daß auch solche Kritiker, die der Sache sehr abgewandt gegenüberstehen, wenigstens diesmal doch eine beträchtliche Menge von ihnen lobenswert Erscheinendem zusammenbringen.

Namentlich vereinigen sich Freund und Feind in der Kollektion W. Leistikow †. Unsere Zeilen können sich nicht von Grund aus neu mit derartigen Erscheinungen auseinandersetzen. Genug an der Mitteilung, daß von jenem 15 Gemälde da sind, beginnend mit dem Jahre 1893, endend mit 1908, allmählich reicher werdend an primitiver Stilisierung, an der mit Recht gerühmten »stillen, feinen Kunst des sinkenden Abends« und an einem Gegensatze gegen das Schreiende anderer Secessionisten.

In diesem Sinne bekommt W. Trübner, der mit sechs, zum Teil interessanten Bildern seit 1872 vertreten ist, selbst von sonst secessionsfreundlichen Stimmen Kritikworte wie brutal oder barbarisch. Seine Art findet sich bei A. Grimm, R. Hammer und J. Nußbaum noch mehr als bei seiner Gattin A. Trübner, von der ein »Stilleben« sympathisch auffällt.

Neuen Aufschluß gibt die Ausstellung durch sechs fast ausschließlich Porträt-Gemälde des Schweden E. Josephson †. Wir möchten Gewicht auf die Mannigfaltigkeit seiner Bildnisleistungen legen, heben das Porträt seiner Mutter hervor und würden gerne noch seinen »Nix« mit den weniger »impressionistischen« Wasser-Aktbildern J. J. Shannons vergleichen. — Der auf diesen Ausstellungen und auch literarisch bereits bekannte Holländer J. Veth stellt sich wieder mit fünf von seinen gewissenhaft beobachteten Bildnissen ein.

Die sonstige Porträtkunst ist nicht umfangreich und zeigt wieder die Tendenz, aus ihrer Aufgabe eine Gelegenheit zu technischen Kunststückchen zu machen. Ein Vorzug gebührt abermals L. v. Kalckreuth doch am meisten wohl wegen seiner »Dämmerung«; B. Pankok, aus Interieurkunst wohlbekannt, stellt zwei über Künsteleien stehende Bildnisse aus, mit auffallendem Interesse für ein schmutziges Grau; neben G. Klimt und M. Liebermann verdienen auch H. Olde und R. Sterl eine Hervorhebung unter mehreren; und nachträglich stellte sich der sonst besonders durch graphische Arbeiten wohlangesehene R. Böhle mit zwei Bildnissen und einer an H. v. Marées erinnernden Pferdegruppe ein.

Suchen wir nach produktiver Phantasiekraft, so darf wohl C. Strathmann (»Danae«, »Salambo«) vorangestellt werden. M. Brandenburg gewinnt allmählich sehr, diesmal durch »Die Nacht« und »Danaiden«; selbst seine »Versuchung des heiligen Antonius« ist keineswegs bloß geistreiche Mache, aber gewiß kein religiöses Bild. »Neapolitanische Phantasie« von O. Hettner darf hier ob ihrer Farbenglut genannt werden.

Auch in manchen abstoßenden Forciertheiten steckt ein produktives Etwas, von dem allerdings zu zweifeln ist, ob es fruchtbar nachwirken werde. Am meisten kann man wohl vor der Riesenskizze von P. Cézanne »Badende« zweifeln.

Kaum ein »Etwas« jedoch scheint uns in ähnlichen »Salaten« zu stecken, die M. Pechstein »Weiber mit gelbem Tuch« und E. R. Weiss »Weibliche Akte im Freien« nennt. Wohl nur ein sehr geringes »Etwas« liegt in Linien- und Flächenkombinationen, die an Zusammensetzungsspiele für Kinder gemahnen: so von W. Gallhof, »Akte auf Gelb«, von H. Hoffmann »Damenbildnis« und besonders von A. v. Jawlensky »Mädchen in Rot«.

Mehr »Etwas« erscheint bei M. Beckmann. Zwar nicht in seiner »Szene aus dem Untergang Messinas«, wohl aber in seiner »Sintflut« und besonders in seiner »Auferstehung«, die trotz des allen diesen Bildern eigenen Gezwungenen in der Form und in der, anscheinend besonders modernen, gelbgrauen Schmutzfarbe doch jedenfalls eine kräftige Komposition ist. Weiterhin kommt hier besonders L. Corinth mit seinem doch vorwiegend komischen »Orpheus« und seiner zum Widerspruch herausfordernden »Bathseba«. Endlich seien in gleicher Weise aufgezählt Landschaften von W. Bondy, H. Bruck, E. Feiks, P. Franck, W. Nowack, C. Tooby, eines der zwei Straßenbilder von F. Heckendorf und eines von H. Schlittgen, ein »Interieur« u. a. von F. Rhein, eine Pariserin von R. Tewes, ein Stilleben von G. Sauter; und sogar das »Interieur in Blau und Orange« von E. Vuillard macht einem geduldigen Beschauer das Herausfinden des Etwas möglich.

Eine ganz besondere Geduld wird in dieser Weise nötig vor dem vielgenannten unvollendeten Wandgemälde von F. Hodler für die Jenaer Universität: »Aufbruch der Jenenser Studenten zum Freiheitskampf 1813«. Das Übertreiben, das in der Modernität so viel bedeutet, führt hier durch das Interesse für dekorative Raumkunst hindurch zu dem Schritte von einer markanten Erhabenheit in die Lächerlichkeit, der auch in seiner »Liebe«, jedoch keineswegs in alpinen Landschaften des Künstlers vorhanden ist.

Vielleicht kann man diesen Zug und somit einen Gegenzug zum »Naturalismus« als das Kennzeichen der Jüngsten betrachten. Sie von den weniger »Jungen« abzugrenzen, ist nicht leicht. Häufig wird V. von Gogh, der aber schon vor 56 Jahren geboren und vor 19 Jahren gestorben ist, an die Spitze jener Jüngsten gestellt; und seine hier ausgestellten »Bücher« sind durchaus nicht Wahnsinn. Die Künstler jedoch, welche aus dieser Richtung außer mehreren schon Genannten erwähnt werden könnten, legen uns nicht einmal ein »Etwas«, sondern vielmehr eine oder mehrere Ausrufungszeichen nahe.

Was uns noch hervorhebenswert scheint, stammt denn doch hauptsächlich von länger bekannten Künstlern, anfangend etwa mit A. A. Oberländer (z. B. das eines M. v. Schwind würdige »Gutenberg und der Teufel«), dann weiter zu J. Israels (»Frau am Spinnrad« u. a) und noch weiter zu den schon trivial werdenden Bahnhof- und ähnlichen Bildern von H. Baluschek. G. Pühl bringt einen Gebäudehof, E. Oppler

einen »Stiftshof«; K. Walser u. a. ein optisch gehaltvolles Bild »Der Abbruch«; M. A. Stremel neben zwei Innenräumen, unter denen »Der Glasschrank» hervorgehoben sei, die markante Ansicht »Unter den Lauben in Wasserburg am Inn«; und am wenigsten bekannt unter den hier zu Nennenden dürfte F. v. Khaynach mit einer sinnigen »Römischen Osteria« sein. Von R. Breyer kommt »Lektüre« u. a. — Akte von E. Orlik und A. Zorn (bes. Mutter und Kind«) ergänzen Bekanntes.

Landschafter, die unsere Anerkennung verdienen, sind: Der Halligenheimatmann J. Alberts; der gut sonnige E. Claus und der durch eine weiträumige »Landschaft mit Kühen« auffallende L. Janssen, beide in Frankreich; der auch in der »Großen« und dort wohl besser vertretene T. Hagen; und der in Travemünde Flußbilder u. dgl. schaffende U. Hübner. Sonst erscheinen uns noch rühmenswert: Der Franzose A. Le Beau mit Alpinem, etwa in Hodlers Art; der in Frankfurt wirkende, einen »Titisan« mit hübscher Vereinigung von Blau und Grün malende P. Klimsch; der Berliner O. Kruse-Lietzenburg (»Hiddensee« u. a.); der Münchener T. Stadler mit seinem sogar innigen »Sommertag«.

Die Plastik-Abteilung hat einen Beurteiler mit Recht veranlaßt, von einem »Prädonatellismus« zu sprechen. Wir können dies auch beim Wegbleiben eines Minne und Maillol diesmal besonders bestätigen vor G. Kolbe (»Weibliche Figur«, die sich ein Tuch vorhält, dann »Kampfmotiv« u. a, vor H Schmidt mit seiner seelisch gehaltvollen »Begegnung« und sogar vor E. Barlach mit einer der schon bekannten Holzstatuetten (»Der Zecher«).

Im übrigen müssen wir uns mit der Aufzählung des für uns überhaupt Hervortretenden begnügen. Bronzerelief des Kaisers: A. Hildebrand. Bildnisbüsten: S. Cauer, H. Glicenstein, H. A. v. Harrach, H. Jobst, M. Kruse und A. Oppler, von dem auch »Der trunkene Herkules« ebenso Nennung verdient, wie die Statuette »Mutter und Kind« sowie ein Brunnen von L. Cauer und einer von A. Gaul, ein »David« von M. Levi und etliches von N. Friedrich. Die welligen Töne des Treuchtlinger Marmors tragen zur Schönheit der zwei ruhenden Aktgestalten von F. Klimsch noch besonders bei.

DIE UNIVERSITÄTSAUSSTELLUNG IN LEIPZIG

Das 500jährige Jubiläum der Universität Leipzig hat das städtische Kunstgewerbemuseum veranlaßt, eine Universitätsausstellung im alten Rathaus zu inszenieren, die etwas mehr als lokales Interesse verdient. Wer freilich einen allgemeinen Überblick über die Geschichte der Universität, wie er sich im Rahmen einer Ausstellung geben ließe, erwartet, wird etwas enttäuscht sein, trotzdem eine Anzahl in- und ausländischer Universitäten Pläne und Ansichten beigesteuert haben — an erster Stelle München, das einen eigenen Raum besitzt —, und auch das, was die Leipziger Universität selbst angeht, ist nicht von sehr großer allgemeiner Bedeutung. Aber trotzdem ist die Ausstellung sehr wertvoll durch einzelne kunsthistorisch interessante Abteilungen, die nur mittelbar die Universitätsgeschichte betreffen.

Berührungspunkte zwischen Kunst und Universität gab es in alter Zeit relativ wenige, in erster Linie ist hier wohl die Goldschmiedekunst zu nennen. Eine Anzahl Universitäts-Szepter repräsentieren in trefflicher Weise diesen Zweig des Kunstgewerbes, vor allem die schönen Szepter der Universität Heidelberg von 1388, die leider, wie die meisten anderen Szepter, mehrfache Restaurationen über sich ergehen lassen mußten, ferner eine Anzahl von Pokalen und die Celtes-Kiste der Wiener Universität, mit der mit dem Wechtlinschen Holzschnitt identischen Darstellung des Arion. Wichtig für das Studium des Schriftenwesens und der Heraldik sind die alten Matrikelbücher, mit Illustrationen, Initialen etc. reich ausgestattet und gelegentlich mit Rektorenporträts und den Wappen adeliger Studenten verziert — besonders hervorzuheben sind die Matrikel der Leipziger Universität von 1409—1600 und die der Frankfurter Universität, von 1506—1806 beinahe vollzählig vorhanden. Recht gut ist ein besonderer Zweig der Universitätskunst vertreten, die Studentenstammbücher. Die heutzutage beinahe vollständig vergessene Sitte, Stammbücher anzulegen, war naturgemäß gerade in Studentenkreisen beliebt, und es gab richtige Stammbuchmaler, die gewerbsmäßig diese Bücher mit Miniaturen schmückten; von einem dieser Künstler sind auf der Ausstellung nicht weniger als vier Stück zu sehen, — andere befinden sich in der Bibliothek zu Weimar — darunter das große Stammbuch des Theologen P. Petersen aus Husum, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden ist und 31 höchst amüsante Bilder aus dem Jenenser Studentenleben enthält.

Was der Leipziger Ausstellung jedoch besonderen Wert verleiht, sind zwei Sondergruppen, die Handzeichnungen Goethes und seines Kreises und die Porträts von Anton Graff. Die 16 Silhouetten von Gästen des Schönkopfschen Mittagstisches, die angeblich von Goethe geschnitten wurden, und die 19 Silhouetten der berühmten Ayrerschen Sammlung veranschaulichen deutlich die Personen, mit denen Goethe während seines Leipziger Aufenthalts verkehrte, und eine Anzahl Zeichnungen seines Lehrers Oeser geben besser als die paar Bilder des Leipziger Museums einen Begriff von der Kunst dieses Mannes, den man wohl mit Unrecht als einen bloßen Manieristen hinstellt. Gewiß ist diese Kunst des ausgehenden Rokoko in kleinstädtisch-bürgerlicher Abwandlung nicht bedeutend, aber sie hat so viel Anmut und Geschick in Zeichnung und Komposition, daß sie modernen Augen noch sehr wohl genießbar ist. Ihnen gegenüber wirken die zeichnerischen Versuche Goethes aus seiner Leipziger Zeit durchaus dilettantisch mit ihren groben Zeichenfehlern und ihrer ängstlichen Strichführung. Besser sind schon die Zeichnungen, die nach seiner Rückkehr aus Leipzig in Frankfurt entstanden sind, darunter ein Blatt »le malade imaginaire«, bemerkenswert durch die Fähigkeit, Gruppen zu bilden, und direkt überraschend wirken einige in den siebziger Jahren entstandene Landschaften — »Abendstimmung«, der »Brocken im Schnee« etc. — von einer Tiefe der Empfindung und Einfachheit der Auffassung, die zu der Zeit in der Tat ohne Beispiel ist.

Den größten künstlerischen Genuß vermitteln jedoch die Graffschen Bildnisse, die aus Privatbesitz und aus dem Besitze der Akademie und der Universität hier zusammengebracht wurden, durchweg Porträts bekannter Leipziger Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, Universitätsprofessoren, Künstler, Buchhändler etc., lauter tüchtige, ehrbare Männer, mit verblüffender Wahrheit und Treffsicherheit geschildert. Die Tradition des Rokoko blickt zwar überall durch, seine Art zu zeichnen und den Pinsel zu führen, aber von dem süßlichen konventionellen Wesen der Zeit, das nur Damen mit schmachtenden Augen und schön geschwungenen Brauen und gut frisierte, ewig jugendliche Herren mit nur kavaliermäßigen Eigenschaften kennt, ist nichts zu spüren. Graff malt seine Modelle, so wie sie sind, alt und runzlich, geizig und spießbürgerlich, er gibt nichts dazu und tut nichts weg. Seine Werke gehören in der Tat zu den besten Bildnissen, die es gibt, sie sind genau so echt, wie das Milieu, in dem sie entstanden sind. Daß gerade diese Zeit auf der Leipziger Universitätsausstellung am besten zur Geltung kommt, ist ganz natürlich, es ist die einzige Epoche, in der Leipzig von großer allgemeiner Bedeutung war. Johannes Schinnerer, Leipzig

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausstellung für christliche Kunst Regensburg 1910. Einen Hauptanziehungspunkt bei der im nächsten Jahre stattfindenden Oberpfälzischen Kreisausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft wird wohl die großvorbereitete Sonderausstellung für alte und neue christliche Kunst bilden. Von den Künstlern und Kunstverlagen, die ihre Beteiligung bestimmt zugesichert haben, nennen wir folgende Namen:

C. R. Ashbee, Architekt, Campden; Peter Behrens, k. Professor, Neubabelsberg; Kunstschule des Klosters Beuron; Eugène Burnand, Bressonaz; Georg Busch, k. Professor, München; Walter Crane, London; Josef Cuypers, Architekt, Amsterdam; Dr. P. I. H. Cuypers, Architekt, Amsterdam-Roermond; Henri Duhem, Douai; Karl Groß, k. Professor, Dresden; C. H. St. J. Hornby, Chelsee; Otto Hupp, k. Professor, München; Insel-Verlag, Leipzig; Franz van Leemputten, Professor, Antwerpen; Maximilian Liebenwein, Burghausen; Albin Müller, Darmstadt; Ernst Petersen, Professor, Berlin; Ernst Pfannschmidt, Professor, Berlin; L. Piedboeuf, Bildhauer, Aachen; S. Toorop, Nymwegen; I. Thorn-Prikker, Krefeld; Schilling & Gräbner, Architekturbureau, Dresden; Gottardo Segantini, Maloja; Paul Siegwart, Architekt, Aargau; Julius Skarba, Architekt, Dresden; Kunstverlag Teubner, Leipzig; Fritz von Uhde, k. Professor; D. B. Updike, Merrymount Preß, Boston; Heinrich Wadere, Professor, München; E. R. Weiß, Kunstmaler, Berlin; Henry Wilson, St. Mary-Platte.

Nicht minder interessant wird die Ausstellung alter christlicher Kunst werden.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schreibt unter ihren Mitgliedern für den Bonifatius-Sammelverein zur Erlangung eines Bonifatiusbildes einen Wettbewerb aus. Endtermin ist der 1. November. Die näheren Bestimmungen sind in dem Ausschreiben enthalten, das an die Künstler der Gesellschaft versendet wird bzw. durch die Geschäftsstelle (München, Karlstraße 6) bezogen werden kann.

Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde Köln. Der Vorstand hat den Preis der Menissen-Stiftung für die Aufgabe »Die rheinischen Glasmalereien vom 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts« einstimmig Herrn Dr. Heinr. Oidtmann in Linnich zuerkannt. Das Preisgericht bestand laut Jahresbericht aus den Herren Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen (Köln), Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen (Bonn), Archivdirektor Prof. Dr. Hansen (Köln), Glasmaler Prof. Geiges (Freiburg) und Prof. Dr. Rahn (Zürich). Grundsätzlich wurde beschlossen, das umfangreiche Werk unter Beifügung von Tafeln zu veröffentlichen.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Die heurige Generalversammlung findet am 4. November zu München statt.

Professor Gebhard Fugel arbeitet gegenwärtig an dem Andreaszyklus in Ravensburg, aus dem wir S. 302 und 303 des vor. Jg. zwei Bilder reproduzierten und der bis Mitte September vollendet sein wird. Ein Votivbild als Abschluß folgt nächstes Jahr.

Der IX. Internationale kunsthistorische Kongreß findet vom 16.—20. September in München statt.

Stipendium. Das Graf Schacksche Reisestipendium im Betrage von 6000 M. in München wurde Ernst Lincker aus Straßburg, einem Schüler von Professor Martin Feuerstein, verliehen.

Paris. Die beiden Pariser Salons, jener der Société nationale des Beaux-Arts und der jüngere der »Unabhängigen« sind heuer im sogenannten Grand Palais untergebracht. Sie enthalten zusammen rund 10000 Kunstwerke! Der guten Arbeiten sind durchschnittlich nicht mehr als in unsern deutschen Ausstellungen, der Geschmacklosigkeiten nicht weniger.

Leipzig. In der Aula der Universität kam zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität das große dekorative Gemälde von Max Klinger zur Aufstellung. Entsprechend der großen Breite — es ist 20 m lang und 6¼ m hoch — ist das Bild kompositionell in zwei Hälften gegliedert: links Homer in sonniger Landschaft mit der Halbinsel Syra im Hintergrund, der andächtig lauschenden Menge der Griechen seine Gesänge vortragend, rechts auf einer dunklen Waldwiese Alexander von Parmenion begleitet, seinem Lehrer Aristoteles zueilend, der mit Plato in der Mitte des Bildes steht. Dazwischen eine wundervolle Gruppe, die Kunst symbolisierend. Das Gemälde ist in der Linie aufs feinste rhythmisiert und entspricht malerisch durchaus den früheren dekorativen Gemälden Klingers, besonders dem Christus im Olymp.

BÜCHERSCHAU

K. Goldmann, Die Ravennatischen Sarkophage. [Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XLVII.] Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1906. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 60 S. Preis 5 M.

Ein Katalog der in Ravenna noch befindlichen Sarkophage ist sehr erwünscht und geeignet, die Kenntnis der Eigenart ravennatischer Plastik zu vermitteln. Der Beweis für die Berechtigung, sie als eigene Gruppe zu betrachten, brauchte nicht erst erbracht zu werden. Die ersten 14 Seiten dieses Buches füllt eine genaue Beschreibung der noch in Kirchen, im Museum, im Mausoleum der Galla Placidia, im erzbischöflichen Palast aufgestellten oder eingelassenen Sarkophage. Daran reiht sich eine Betrachtung der Entwicklung dieses Kunstzweiges, wobei drei Gruppen von Figurensarkophagen herausgestellt werden. Es folgt noch eine Besprechung der ornamental-symbolischen Sarkophage. Der Verfasser glaubt sogar die beiden großen Hauptgruppen, die der Figuren- und Ornamentalsarkophage, durch geschichtliche Aufeinanderfolge scheiden zu sollen. Mit welchem Rechte, werden wir alsbald ersehen.

Die erste Gruppe der Figurensarkophage, bestehend aus S. 347, 348, 349, 1—3 (nach Garruccis Tafelwerk), geht noch auf antike Vorbilder zurück und begründet die Eigenart Ravennas in Beziehung auf Einfachheit der Szenen, strenge architektonische Gliederung, auf die Ausgestaltung des Deckels mit Giebeln. Neben diesen allen Gruppen ravennatischer Sarkophage mehr oder weniger eigentümlichen Kriterien, welche sie von den römischen, arelatensischen S. scheiden, zeigt aber die erste uns greifbar entgegentretende ravennatische Bildhauerschule, welche ihr Dasein zwischen 350—370 fristete, noch besondere Anknüpfungspunkte an antike Vorbilder, so namentlich an jene der Darstellung Christi als eines Imperators mit antiker Kleidung und Haartracht, z. B. in der Szene der Gesetzesübergabe. Infolgedessen ist auch eine Verwandtschaft mit zwei Paralleldarstellungen der Elfenbeinpyxis des Berliner Museums und des Silbergefäßes aus S. Nazario in Mailand, beide dem 4. Jahrhundert angehörig, zu beobachten. Den Übergang zur zweiten Gruppe bildet S. 346, 2 (Tafel IV, 4), welcher bereits einen stilistischen Niedergang andeutet, in der Christusfigur weniger die Majestätsidee als einen lehrhaften Charakter zum Ausdruck bringt.

Die zweite Gruppe der Figurensarkophage (Gar. 345,



FILIPPO LIPPI *Text siehe unten* MADONNA

1—3; 336, 1—3, 4; 337, 1—3) bilden die Sarkophage in den Seitenkapellen des Domes, eigentliche Grabmonumente, welche das Architektonische betonen und dadurch die Szene in ihrer Wirkung zum Monumentalen steigern. Ihre Entstehungszeit mag dem letzten Viertel des 5. und dem beginnenden 6. Jahrhundert zugewiesen werden. Die Anwendung der Symbole nimmt zu, die Lebendigkeit der Darstellung dagegen ab, die Einheit der Szene löst sich in tote Einzelfiguren auf, das allgemeine Formgefühl schwindet.

Die letzte Gruppe (S. 332, 344, 311) führt die Entwicklung der Sarkophag-Plastik bis in das 7. Jahrhundert fort. Sie bezeichnet eine Erweiterung in der Technik wie in der Auswahl der Bilder, welche zumeist soterischen Inhalt haben, d. h. Christus als Erlöser feiern: die Wunderbegebenheiten »Daniel unter den Löwen«, »Lazarus von den Toten erweckt«, Darstellungen wie »Verkündigung«, »Heimsuchung Mariä«, »Anbetung der Könige«. Wenn auch aus der Verwendung dieser Bilder noch kein Schluß auf ein späteres Alter gegenüber der letztgenannten Gruppe gezogen werden kann, so zeigt sich ein solches doch in der Stilwandlung, welche uns in den genannten Sarkophagen entgegentritt und sich in der statuenartigen Behandlung der Figuren bekundet. Dieser zeitlichen Fixierung eilt noch die Datierung des Sarkophags 311 zu Hilfe, welcher um die Mitte des 7. Jahrhunderts entstand. Durch diese Gruppe läßt sich ideell eine Verbindung mit der romanischen Kunst herstellen, deren Relief beinahe Vollplastik ist, während in der Ausführung einzelner Teile das Flächenhafte stark überwiegt. Der Einfluß des Orients auf ravennatische Plastik, insbesondere die letzte Sarkophaggruppe, machte sich durch Berufung eines armenischen Sarkophag-Bildners nach Ravenna im 6. Jahrhundert geltend, während der Exarch Isaak im folgenden Jahrhundert selbst Armenier war.

Die ornamental-symbolischen Sarkophage, deren Hauptvertreter bei Garrucci S. 391, 355, 356 sind, weisen als Embleme hauptsächlich Pfauen, Tauben und Hasen, welche an Trauben naschen, auf. Der Sarkophag des Bischofs Theodor (S. 391) läßt sich auf das Jahr 688 festsetzen. Die beiden andern Sarkophage dieser Gruppe galten als Ruhestätten der kaiserlichen Familie, deren Oberhaupt Galla Placidia war. Auf Grund seiner Einzelbeobachtungen und des Vergleichs mit dem soeben genannten Sarkophag setzt sie aber der Verfasser zwei Jahrhunderte später an, als sie infolge ihres Standortes im Mausoleum der Reichsverweserin selbst anzugeben scheinen. Diese drei Exemplare sind in der Ausführung die edelsten Ravennas.

Es wäre an der zweifellos sehr verdienstlichen Arbeit das eine noch zu wünschen gewesen, daß der Verfasser die Entwicklung der ravennatischen Sarkophagplastik mit jener des ravennatischen Mosaiks in Verbindung gebracht hätte; es wären ihm wohl noch mehr Stützpunkte für seine Datierungsversuche daraus erwachsen. Th. Schermann

Redaktionsschluß: 25. August

Mitteilung der Geschäftsstelle

Nach **Jahrgang IV** von »Die christliche Kunst« herrscht noch fortwährend Nachfrage. Die Geschäftsstelle kauft deshalb tadellose Exemplare zum Preise von **M. 6.—** zurück. Für das Denis-Heft (IV. Jahrg. H. 5) — das vollständig vergriffen ist — wird **M. 1.50** vergütet.

Im 11. Heft des abgelaufenen Jahrgangs war den verehrlichen Abonnenten angekündigt worden, daß für den V. Jahrgang zweierlei Einbanddecken hergestellt würden. Diese sind nunmehr erschienen:

Ausgabe A (für »Die christliche Kunst« allein),
Ausgabe B für »Die christliche Kunst« mit dem Beiblatt »Der Pionier«.

Erstere kostet M. 1.20 (mit Porto M. 1.40), letztere M. 1.35 (mit Porto M. 1.55).

Der V. Jahrgang von »Die christliche Kunst« ist gebunden zu M. 14.—, mit »Pionier« zusammengebunden zu M. 17.20 zu beziehen.

»Der Pionier« allein kostet gebunden M. 3.80, mit Porto M. 4.10, ungebunden M. 3.— bei freier Zusendung.

Neue Veröffentlichungen der Gesellschaft für christliche Kunst:

Madonna. Von Fra Filippo Lippi. Aquarellgravüre. Bildgröße 40½X28½, auf modernem Karton, Größe ca. 70X51 cm M. **6.—**
(Vgl. Abbildung oben.)

Hl. Odilia. Von Martin Feuerstein. Aquarellgravüre. Bildgröße 41X27 cm, Kartongröße 70X51 cm M. **8.—**

Hl. Familie. Von Fritz Kunz. Aquarellgravüre, Doppelblatt. Größe eines jeden Teilbildes 32½X16 cm, Größe des Kartons ca. 70X51 cm M. **8.—**

Mariä Verkündigung. Von Fritz Kunz. Aquarellgravüre, Doppelblatt (Größe wie b. Hl. Familie) M. **8.—**

In diesen farbenfrohen Bildern von Fritz Kunz tritt uns eine Zartheit und Anmut entgegen, wie wir sie selten bei modernen Gemälden finden. Die Kraft und Frische, die Kunzens Werke durchwegs auszeichnet, fehlt auch hier nicht. So wird sich niemand an den Bildern, die einen sehr vornehmen Wandschmuck abgeben, jemals sattsehen.

Feuersteins Odilia wird vielen Lesern schon aus einer größeren Abbildung im letzten Jahrgang bekannt sein. — Über das ungemein liebliche Marienbild von Fra Filippo braucht kaum etwas gesagt zu werden; die Kunstgeschichte hat ihm einen ehrenvollen Platz unter den besten Schöpfungen christlicher Kunst zugewiesen.

Die ständige **Ausstellung der Gesellschaft für christliche Kunst, München,** Karlstraße 6, enthaltend **Originalwerke** aus den Gebieten christlicher **Malerei** und **Bildhauerei** und dem Kunstgewerbe, sowie gute **Kopien alter Meister** und Reproduktionen, steht an allen Werktagen von 8—6 Uhr der allgemeinen Besichtigung offen.



Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer. — Für den Inseratenteil verantwortlich: Carl Winkler. — Druck von F. Bruckmann A.-G. Sämtliche in München.



DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
VI. JAHRGANG
1. NOVEMBER 1909
HEFT 2
OKT. 1909—SEPT. 10
PRO QUARTAL M. 3.-
NZELHEFTE M. 1.25
INHALT:
Die großen Kunstausstellungen in Düsseldorf 1909. Von Prof. Dr. Karl Bone (Schluß) — Zur Baugeschichte der Sankt Michaeliskirche zu Hildesheim. Von Otto Gerland. — Die X. Internationale Kunstausstellung in München 1909. Von Fr. Wolter (Schluß). — Zur Friedhofkunst. Von Anton Pichlmair.
Große Berliner Kunstausstellung 1909. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst. — Das neue Landesmuseum der Provinz Westfalen. — Kunstgewerbe-Museum Köln. — Zu unseren Bildern. — Bücherschau.
31 Abbildungen im Text. Farbige Sonderbeilage: Sinkel, Bischof Schneider von Paderborn.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN



In den Jahren 1904—1908 entstand in der Münchener St. Josephskirche der Kreuzweg Gebhard Fugels. Der Künstler, der mit seinen religiösen Schöpfungen heute schon bis in die letzte Hütte vorgedrungen ist, steht in der ersten Reihe der Männer, die im Verbande der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst der namenlos verarmten, fast zum Handwerk erniedrigten religiösen Kunst der Gegenwart zu neuem Ansehen verhalfen. Auch wem Fugel nicht aus seinem ganzen reichen Schaffen bekannt ist, hat doch wenigstens vor seinem Abendmahl sich erbaut und Hoffnung geschöpft für die Zukunft der heiligen Kunst. Für den christlich Schaffenden von heute ist der Hang des Volkes zu ausdruckslosen Machwerken und eine blinde auf das Alte eingeschworene Liebe zum Herkommen längst begrabener Zeiten nicht das letzte Hindernis. Obwohl nun Fugel seine eigene künstlerische Sprache führt und sein religiöses Innere mit kräftigem Realismus ausspricht, ergreift er doch unwiderstehlich auch das einfachste Gemüt. Geradezu seelsorgliche Kraft geht von seinem neuen Kreuzweg aus. Mit diesen vierzehn Leidensbildern ist der Geist jener christlichen Kunst wiedererstanden, aus der aller Ernst und Trost der Religion auf das tägliche Leben übergeht: Fugels Verherrlichung der Passion stärkt zum Credo, mahnt zum Miserere und ermutigt im Anblick des Erlösungswerkes zum Alleluja der christlichen Hoffnung.



Statt vieler anderer Stimmen über den Meister und sein Werk sei hier nur das Urteil des berühmten Kenners Dr. P. Albert Kuhn O. S. B. in seiner „Allgemeinen Kunstgeschichte" wiedergegeben:

„Gebhard Fugel stellte sich von Anfang an entschieden auf den Boden der Neuzeit, um zu den „Zeitgenossen in der Bildersprache der Gegenwart zu reden. Er wurde darum von Anfang an „verstanden und beliebt. Echt religiöse Auffassung, scharfe Charakteristik, ein maßvoller Realis- „mus, flüssige und freie Komposition, glänzendes, kräftiges Kolorit, — darauf beruht Fugels „Kunst . . . . Eine Lieblingsaufgabe Fugels und darum auch eine glücklichste Leistung war die „Ausführung des großen Kreuzweges in der St. Josephskirche in München, ausgezeichnet durch „den Idealrealismus, markige Charakteristik und glänzende Farbentechnik."

Der unterzeichnete Verlag unternimmt nun die Herausgabe des Fugelschen Kreuzwegs in farbigen Aquarellgravüren. Dieses vollendetste Verfahren farbiger Reproduktion ermöglicht es, unter ständiger Überwachung durch den Künstler, Farbe und Zeichnung der Originale in vollkommener Treue wiederzugeben. Mit der Herausgabe des Fugelschen Kreuzweges wird die doppelte Absicht verfolgt,



dem Freunde christlicher Kunst ein künstlerisches Erbauungswerk von unvergänglichem Wert zu bieten, dann aber ist derselbe bestimmt, in Kapellen und kleineren Kirchen, in Häusern religiöser Genossenschaften, in charitativen Anstalten usw. endlich einen vollen Ersatz für Originale zu gewähren. Auf diese letztere Art der Verwendung darf der Verlag um so eher hoffen, als dem kirchlichen Gebrauche eines solcherart reproduzierten Kreuzweges keine liturgische Bestimmung entgegensteht.

Zur Subskriptionserklärung wolle der untenstehende Bestellzettel benützt werden.

MÜNCHEN, Steinsdorfstraße 19.

MAX HIRMER
RELIGIÖSER KUNSTVERLAG.

BESTELL-ZETTEL

Ich bestelle hiemit aus dem Verlage von MAX HIRMER in MÜNCHEN

.... FUGEL, GEBHARD, Die XIV Stationen des heiligen Kreuzweges. Vierzehn Aquarellgravüren mit erklärendem Text von Jos. Bernhart in 7 Lieferungen zum Subskriptionspreis von **12** Mark pro Lieferung.

Ort und Datum: Name und Stand:







H. J. Sinkel pinx.

Gesellschaft f. christl. Kunst, München

S. B. G. Dr. Wilhelm Schneider

Bischof von Paderborn



WILHELM GÖHRING (MÜNCHEN) KRUZIFIXUS (HOLZ)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Schluß)

Belgien nimmt mehrere Räume ein. Der Anschluß an die Alten der Niederlande bis zur Wende des Mittelalters in Farbe und Auffassung, daneben Festigkeit in Gestaltung des Figurenbildes tritt stark hervor. Über die einzelnen Werke braucht kaum Besonderes gesagt zu werden, wenn man nicht etwa ein solches gesondert für sich zergliedern will. Am reichsten ist in Raum 35 Jakob Smits (Antwerpen) vertreten und zwar mit hervorragenden Sachen kleineren Formates (»Pietà«, »Mater Dei«, Christuskopf u. a.); neben ihm A. Delaunois (Löwen). Im folgenden Raum (37) interessiert zumeist das Triptychon »Die Prozession nach Scherpenheuvel« (Ankunft, Lichterprozession, der letzte Gruß dem Heiligtum) von Fr. v. Leemputten (Antwerpen). Raum 38 enthält neben der religiös schwerer genießbaren »Pleureuse« von G. Minne (Laethem) und des nämlichen kaum mehr anmutenden: »Die drei Hl. Frauen« charakteristische, geistvolle Zeichnungen von Fern. Khnopff, die ja in ihrer Art bekannt genug sind als grundverschieden von der sonstigen belgischen Kunst (Abb. S. 48, 49, 50 und 51). Eine Art Übergang zum Mittelalter bilden in Raum 40 die Werke von Ernst Wante (Berchem, Antwerpen), besonders diejenigen, die in lebhaften an die Miniaturen des 15. Jahrhunderts erinnernden Farben mit peinlicher Sorgfalt und in strenger Anordnung der statuarischen Gestalten mit ihren ausgeprägten



HERMINE WINKLER (KREFELD) WANDTEPPICH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Totaleindrücke festhalten. Für seine Sicherheit der Zeichnung und seine innige, meist von symbolischen Gedanken durchdrungene Auffassung religiöser Themen mag Abb. S. 47 ein gutes Beispiel abgeben: entzückend ist Maria, zum Zeichen ihrer steten Jungfräulichkeit auf dem Monde kniend und den neugeborenen Weltheiland anbetend. Wundervoll charakterisiert und meisterlich gezeichnet — man sehe u. a. nur die Hände — sind die Gestalten der Flügelbilder, die holländischen herben Männer und lieblichen Engel.

Jenseits des großen Raumes 47 und zum Teil nur aus diesem zugänglich sind neben einigem anderen die Darbietungen der Engländer untergebracht, unter denen Walter Crane und Henry Wilson bei weitem am reichsten repräsentiert sind. Von dem ersteren sind vorzugsweise Entwürfe zu Glasfenstern ausgestellt (Abb. S. 42 u. 43). H. Wilson zeigt sich in der ganzen Mannigfaltigkeit seines überall tüchtigen Könnens. Ich nenne zuerst (in Raum 42) das eindrucksvolle Bronzeportal (Abb. S. 39) mit seiner vornehmen Gliederung und Ornamentierung und seinen Reliefbildern, die dem Besten, was jemals hervorgebracht wurde, gleichzustellen sind. Die Rund-Reliefs in der Umgebung des Portals sind gleicher Beachtung wert. Mit wahrer Genugtuung wird man den

Charakterköpfen ausgeführt sind. Jos. Janssens (Antwerpen) steht der Düsseldorfer religiösen Kunst nicht ferne. Er hat die christliche Kunst schon mit manchen schönen Werken bereichert.

Die Holländer (Raum 39) sind wohl nicht unabsichtlich zwischen die Belgier gestellt, die innere Verwandtschaft und der gleiche Anschluß an Früheres fällt in die Augen. Jan Dunselmann (Watergraafsmeer) bringt Entwürfe für Wandgemälde, in denen besonders die Innigkeit in den Formen älterer Künstler wiedergegeben ist; seine Kreuzwegstationen sind gute figurenreiche Bilder (zunächst Krei dezeichnungen).

Räumlich von den übrigen Holländern — und innerlich noch mehr getrennt ist die Sonderausstellung Jan Toorop; er zeigt sich als Meister, mag er der Natur von Millimeter zu Millimeter gewissenhaft nachgehen, oder seiner Phantasie freiestes Spiel lassen, oder neuestens in einer impressionistischen Technik

Meister in dem Raum 43 studieren und sich hier besonders an den Zeichnungen erfreuen. Von großem Interesse ist der »Engel des Gerichts« von H. Holiday in opus sectile (Abb. S. 38, vgl. S. 40 u. 41).

Im Raume 44 erfreut der dreiteilige Karton zu einem Altarbilde »Anbetung« von C. W. Whall durch seine großzügige und wirksame Klarheit; in anderer Weise das Stuck-Hochrelief von H. Holiday »Die Jakobsleiter«. H. Wilson tritt dann wieder in Raum 45 beherrschend in den Vordergrund, vor allem durch seinen Christophorus, den er, abweichend von den herkömmlichen Darstellungen, nicht einen gebückten Alten, sondern einen edelgewachsenen Epheben in voller Jugendkraft sein läßt, entsprechend der Legende. Ein großes Flachpult mit Broschen, Schließen, Kämmen, Anhängern, Ketten usw. »aus der Werkstätte von Wilson« zeigt ihn auch als Schöpfer von Goldschmiedearbeiten. Wenn aber auch die Geschmacksver-



Bes. Rochuskirche in Düsseldorf
Ausstellung für christliche Kunst,
Düsseldorf 1909

H. LAUENSTEIN (DÜSSELDORF)
TOD DES HL. JOSEPH



AUGUST TERNES (DÜSSELDORF) CHRISTUS VOR PILATUS (ENTWURF)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

schiedenheit in Rechnung gezogen wird, so dürften diese Arbeiten doch hinter den deutschen älteren wie modernen hinsichtlich der Farbenwahl und Ausführung zurückstehen.

Den großen kirchenartigen Raum 47, der dem Haupteingange gerade gegenüber hinter dem sog. Ehrenhofe liegt, zeichnen vor allem eine Reihe gewaltiger Kartons zu Glasgemälden und Mosaikausführung von Herm. Schaper (Hannover) aus, von dem bereits die Rede war; mehrere davon sind in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche (Berlin) ausgeführt. Von ganz besonderem Werte sind die drei Kartons zu einem »Abendmahl«. Hervorhebung verdient auch ein gewaltiges Ornamentfeld, dessen Zentrum ein Engel bildet, der selber durch die starke Stilisierung ins ornamentale Gebiet hinüberstreift und sich gleichsam auflöst in die mächtigen, in grünlichem Licht spielenden Spiralen, die das übrige Feld erfüllen; das harmonische Verschmelzen der Farben mildert die Kühnheit des Entwurfes. Den Hintergrund des Raumes füllt ein großer Karton zu einem Glasgemälde (für die Kirche am Steinhof bei Wien) von Koloman Moser, der noch größere Klarheit zeigt, als die tüchtigen in Raum 20b ausgestellten »Sieben Werke der Barmherzigkeit« des nämlichen Künstlers. Vor diesem Karton steht in fast anderthalbfacher Lebensgröße die Marmorskulptur »Lasset die Kindlein ...« von P. Breuer (Berlin); das Werk hat hervorragende Eigenschaften jeder Art, vor allem hinsichtlich der Hauptfigur in Haltung und mild-ernstem Ausdruck; vorzüglich ist ferner die einheitliche Geschlossenheit der Gruppe; schön verteilt sind die weiche vertrauensvolle Zartheit des Mädchens, das das kleinere Kind zum Erlöser emporhebt, und auf der anderen Seite die frische Schlankheit, fast soldatische Gestrecktheit des kleinen Buben, der sich, an den Mantel des Herrn angeschmiegt, stark fühlt (Abb. Jg. 4, S. 247). Seitwärts steht hier ein Altaraufsatz von A. Marmon (Sigmaringen). Das Ganze ist in spätgotischem Stile gedacht; aber die Figuren der Umrahmung zeigen eine Vollkommenheit, die eher in das 13. Jahrhundert zurückweist; die Polychromierung ist in dezenter Weise verwendet. An den wenigen Bronzen von C. Meunier (†) wird man nicht vorübergehen, ohne sie freudig zu beachten. Die Vitrinen ringsum enthalten neben wenigen Metallarbeiten kirchliche Gewänder, Decken usw. teils aus den »Werkstätten der hl. Elisabeth«, Cziffer, Preßburger Comitat, Ungarn, teils von Freifrau Wilh. v. Vogelsang-Gruben, Niepolomice, Galizien, teils aus den k. k. Kunststickereischulen, teils aus dem Atelier der Frl. Clasen, Düsseldorf. Die Regelmäßigkeit und Sorgfalt der Arbeiten, die freilich die freischaffende Hand nicht mehr verrät und in den Schein des Maschinellen übergeht, ist durchweg anzuerkennen; die Farben aber sind teilweise hart, die Musterung mechanisch; am meisten befriedigen dürfte ein Meßgewand in Silberstickerei auf weißem Grunde und ein solches in Goldstickerei auf blaßgrünem Grunde, ferner ein Antependium aus Leinwand mit Gold- und Seidenstickerei. Die Holzstatuette »Kluge Jungfrau« mit stolz präsentierter Lampe von W. Otto (Charlottenburg) ist in allzu theatralischer Pose hingestellt. Ein Vitrinenpult in der Mitte des Raumes enthält gut ausgeführte Goldschmiedearbeiten, Kelche und die Ehrenkette der Utrechter St. Bernulfusgilde, von J. Brom (Utrecht).

An den Raum 47 stößt nach dem Ehrenhofe hin ein Durchgang, in dessen Mitte über



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

AUGUST TERNES (DÜSSELDORF)
JESUS UND ST. JOSEPH

einem Grabmal-Modell von H. Wilson eine kühn und groß konstruierte »ewige Lampe« von dem nämlichen englischen Künstler hängt.

Wir treten hinaus in den »Ehrenhof«; er wurde hauptsächlich zur Aufnahme der Grabdenkmäler bestimmt, die in der Kreisschen Friedhofanlage keinen Platz mehr fanden. Außerdem aber sind in dem Umgange eine Reihe ganz hervorragender Mosaikarbeiten, vortreffliche Ornamentstücke darstellend, von Puhl und Wagner (Berlin-Rixdorf) aufgestellt. Unter den Grabdenkmälern ist wenig Hervorragendes. In dem Grabdenkmal von Heinz Müller (Düsseldorf-Oberkassel), ist das allmählich in den Stein nach hinten versinkende Engelrelief besonders wohlgelungen. Das Grabmal »Seid getrost« von Jenny von Bary-Doussin (Dresden) ist unklar, dagegen bedeutend in Auffassung und Modellierung die lebensgroße Darstellung »Kommet her zu mir!« von derselben Künstlerin. Das Grabmal mit der Aufschrift »Aux morts« von Hans Damman (Grunewald) ist stark antikisierend, das von J. Moest (Köln) dagegen modern. Von sonstigen Plastiken sind die edlen und schönen Werke von J. Limburg (Berlin) »Madonna« (Abb. Jg. V, S. 153) und »Ave Maria« hervorzuheben; das letztere, eine violinspielende Engelfigur, ist wohl als Teil eines größeren Ganzen gedacht, könnte aber auch allenfalls für sich allein verständlich sein d. h. als der Aufschrift entsprechend erkannt werden; es liegt etwas von abendlicher Dämmerung, der Zeit des Abend-Angelus, über der ganzen Auffassung. Eine sehr würdige »Pietà« hat Wilh. Haverkamp (Friedenau) zum Urheber (Abb. Jg. V, S. 291). Links neben dem Eingange zur Ausstellung für christliche Kunst sieht man die Treppe, die zum Obergeschosse hinaufführt. Man erkennt bald, daß hier oben eine unerschöpfliche Menge von Anregungen zu holen ist. Zwei Treppenaufgänge und fünf große langgestreckte Räume mit ca. 15 Kojen sind im Überreichtum gefüllt. Die Räume 49 und 50 sind wesentlich den Reproduktionen bestimmt. Wenn man bedenkt, wieviel Schund, schwarzweißer und farbiger, heute auf den Markt und in die Häuser gebracht wird, so kann man nur wünschen, es möchte das christliche Volk diese Räume besuchen, damit alle wüßten, wie leicht ein jeder, auch der Ärmste, je nach seinen Verhältnissen zu gediegenem und wahrhaft preiswertem Schmuck seines Hauses kommen kann. Es ergibt sich für den unbefangenen Blick leicht, daß die heutigen guten Reproduktionen immerhin ein genußreicher Behelf sind, für unerreichbare Originale und erst recht für die Fabriks-Ölbilder, die von Haus zu Haus herumgetragen werden. Selbst streng Urteilende müssen heute gestehen, daß viele Reproduktionen, auch farbige, hohen Wert besitzen und dann auch hohe Preise rechtfertigen. Diese Skala vom Billigsten, aber immerhin Würdigen bis zu diesen kostbaren Dingen ist, wie man in der Ausstellung sehen kann, eine so reiche, daß man sagen kann: es ist für alle gesorgt. — Ein anderes unmittelbar dem Leben dienendes Gebiet sind die Sammlungen von Drucken, Buchschmuck, Einbänden, Erinnerungsblättern usw. Von den zuletzt genannten Blättern sieht man besonders hervorragende in dem Balkonsaale (52), der vorzugsweise Arbeiten aus der Kgl. Akademie für graphische Künste



HENRY HOLIDAY — ENGEL DES GERICHTES
Paneel, opus sectile. Ausstellung Düsseldorf 1909. Text S. 34



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

HENRY WILSON (BOROUGH GREEN)
PORTAL

in Leipzig, Direktor Max Seliger und Lehrer Georg Belwe, enthält; die Werke Seligers vertragen recht wohl einen Vergleich mit denen von H. Schaper. Auch Br. Ehrich (Düsseldorf) hat in diesem Raum zwei Kartons für Glasmalerei, »Geburt Christi und »Opfer Abrahams« ausgestellt; sie überragen die in den unteren Räumen ausgestellten Arbeiten des Künstlers. Ein eigenartiger Ausstellungsgegenstand ist das Modell eines Ausschnittes aus dem Projekt des Stoffeler Friedhofes zu Düsseldorf nebst Grundplan des ganzen Projektes von dem städtischen Gartendirektor Freiherrn von Engelhardt. Diese Verlegung der Gräber von den Wegen abseits in Gebüschanlagen hat in der kleinen Modellanlage insoferne etwas Befremdendes, als die Grabstätten den Augen der Friedhofbesucher anscheinend zu sehr entzogen werden. Ähnliche Anlagen bestehen aber bereits anderwärts, vorbildlich in München (Waldfriedhof). In dem anstoßenden Raume 52 sind neben anderem schöne Stein- und Lichtdrucke und andere graphische Werke, die von der Gesellschaft für christliche Kunst (München) herausgegeben sind. Einen sehr großen Teil der Räume des Obergeschosses nehmen die Entwürfe zu den mannigfaltigsten Schöpfungen christ-



HENRY HOLIDAY FLÜGEL ZU ABB. S. 41
Ausstellung für christl. Kunst, Düsseldorf 1909



HENRY HOLIDAY FLÜGEL ZU ABB. S. 41
Ausstellung für christl. Kunst, Düsseldorf 1909

licher Kunst ein. In erster Linie stehen natürlich die Entwürfe zu kirchlichen Bauten, zu Kirchen, katholischen und evangelischen, mit den angrenzenden Pfarrhäusern, Kapellen aller Art (Taufkapellen, Gedächtniskapellen, Klosterkapellen, Friedhofkapellen); es folgen Klosterbauten, Mausoleen, Grabdenkmäler; dann Entwürfe zu Ausmalungen von Kirchen, zu Glasgemälden, zu Altären, Taufsteinen, zu allerlei Gerätschaften. Hier einzelnes hervorzuheben würde ein Unrecht gegen das übrige sein. Eine eingehende Besprechung müßte Gruppen von einzelnen Entwürfen unter höhere Gesichtspunkte zusammenfassen, was zu weit führen würde.

* * *

Wer zuerst die Ausstellung für christliche Kunst besucht hat und dann, die große Vorhalle durchschreitend, in die südliche Hälfte des Kunstpalastes eintritt, wird zunächst seine Freude an der lichten, fröhlichen Ausstattung gleich des ersten großen Raumes haben. Und diese Freude wird sich im Weitergehen befestigen und steigern; allerlei Abwechslung, selbst Überraschungen werden sich geltend machen, aber dabei eine Einheitlichkeit, die auf eine ordnende Hand schließen läßt: es ist die des berühmten Interieur- und Landschaftsmalers Prof. H. Hermanns, der in Herrn M. Benirschke einen geeigneten Helfer gefunden hat. Es sind freundliche Salons, die man durchwandert, Salons mit luftigen Decken und hellen Wänden, welch letztere nicht etwa mit einer Überfülle kleiner Bilder behangen, noch weniger durch Kolossalgemälde zugedeckt sind. Es ist eine Art Salonluft, die das Ganze durchweht, eine Luft leichter Konversation in Farben und hie und da in plastischen Formen, ohne Anstrengung, ohne viel Tiefe, eine leichte Vornehmheit, die hie und da einen Scherz, aber beileibe keine Derbheit gestattet, höchstens ganz versteckt oder in einem Eckchen. Deshalb ist auch ein Lesezimmer mit bequemen, wenn auch »modernen« Korbsesseln eingerichtet worden. Es ist, als ob die Düsseldorfer Künstlerschaft statt ihrer prunkvollen Tonhallenfeste oder ihrer lebhaften Malkastenfeiern einmal ein »ästhetisches halblautes Salonfest« arrangiert hätte, zu dem nicht nur Einheimische, sondern auch einzelne Fremde, selbst ein paar



HENRY HOLIDAY (LONDON) JESUS AM KREUZE
OPUS SECTILE o o
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



WALTER CRANE (LONDON) KARTON FÜR EIN GLASGEMÄLDE

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



WALTER CRANE (LONDON) KARTON FÜR EIN GLASGEMÄLDE

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Verstorbene — bei solcher Vornehmheit natürlich besonders und unter besonderen Vorsichtsmaßregeln eingeladen — Zutritt bekommen hätten. An den Wänden hängen die Bilder nicht um ihrer selbst willen, nicht um ihrer Urheber willen, nicht um gruppenbildender Anschauungen willen, nein, einzig um schöne Flecken und harmonische Fleckengruppen an den Wänden zu bilden. So kommt es, daß man, um z. B. die sechs Arbeiten von Max Stern zu sehen und den Künstler aus ihnen kennen zu lernen, in fünf verschiedene Räume (1, 6, 7, 11, 13) gehen muß; die Fleckenwirkung leidet dabei ja nicht. Auch die Harmonie wird nicht gestört, wenn sich alles so friedlich auf einem Niveau bewegt. Glücklicherweise — und es war auch nicht anders zu erwarten — ist das Niveau kein niedriges. Das durfte es schon nicht sein mit Rücksicht auf die eingeladenen Namen, die aus der Harmonie nicht heraustreten sollten. Namen wie Karl Bantzer (Dresden), Jul. Bergmann (Karlsruhe), Ludw. Dill (Karlsruhe), O. Graf (München), Arth. Kampf (Berlin), W. Leibl (†), M. Schiestl (München), G. Schönleber (Karlsruhe), H. v. Zügel (München) u. a. dulden nichts Wertloses neben sich. Um aber das Niveau nicht allzuhoch heraufzuschrauben, sind sie nicht gerade mit Leistuugen ihrer höchsten Höhe vertreten. So brauchte auch die Düsseldorfer Künstlerschaft nicht gerade allzuhoch hinauszustreben; es durfte selbst ein Name wie E. v. Gebhardt gänzlich fehlen. Die übrigen kehren möglichst ihre Schokoladenseite vor, und wer die Ausstellungen in der Kunsthalle, bei E. Schulte, neuerdings auch im Warenhause Leonhard Tietz fleißig besucht, weiß ganz genau, daß er feinempfundene niederrheinische Landschaften von M. Clarenbach, kräftigere von E. Hardt, wolkigtrübere von Eug. Kampf, interessante fleckige von H. Hermanns, herbstsonnig-belebte von H. Mühlig, rotwildbestellte von Chr. Kröner, Birkenheiden von Max Hünten, warmfarbige von O. Ackermann zu erwarten hat; er weiß, daß Fritz Reusing und W. Petersen neben ihren bekannten Damenporträts in letzter Zeit wachsende Neigung zum Herrenbildnis fühlen, daß M. Schneider-Diedam das Charakteristische hervorzukehren versteht, daß viele andere mit mehr oder weniger Glück auch Porträtmaler sein und sich als solche auszeichnen möchten; er kennt seine beiden G. v. Bochmann sen. und jun. als Zierden der Künstlerschaft; er stutzt, wenn er bemerkt, daß der knieende lebensgroße Mönch »in inbrünstigem Gebet« ein Gemälde von Emil Pohle ist; er lächelt schon, wenn der Katalog ihn zu drei Bildchen von P. Philippi führt, schon ehe er sie gesehen; er freut sich, wenn er in dieser Gesellschaft die fleißig Aufstrebenden mutig findet, A. Bertrand, J. Bretz, W. Fritzel, C. Haver, C. Jutz jun., A. Kaul, Hans und Jos. Kohlschein, W. Kukuk, W. Lucas, E. Paul und andere; er tritt mit im voraus empfundener Befriedigung, meist auch nicht enttäuscht, vor den »Flötenspieler« von Claus Meyer, vor E. Dückers See- und Landschaft-Stimmungsbilder, vor J. J. Junghanns Tierstücke und vieles andere. Auch einige Plastiken gehören in die Mitte oder in die Ecken eines vornehmen Salons, und gar in einen Rundsalon; zirka 80 derartiger Werke sind in den 21 Räumen untergebracht, mehr unterhaltend und befriedigend, als verblüffend. Über das Salon-Milieu hinausgehend sind die architektonischen Entwürfe, zirka 100 an der Zahl; ihnen nahesteht »eine Auswahl von Skizzen der im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen ausgeführten Monumentalmalereien«. Im großen und ganzen hat sich also Düsseldorf in seiner profanen Ausstellung als tüchtig erwiesen, zunächst freilich für den Salonschmuck. Daß aber auch die große und hohe Kunst in Düsseldorf ihr Heim hat, beweisen die großen und ehrenvollen Aufträge, die für Monumentalmalereien Düsseldorfer Künstlern zahlreich gegeben werden. Daß endlich auch die christliche Kunst, die eine Reihe von Jahrzehnten wenigstens nach außen zurückgetreten und namentlich aus den hiesigen Kunstausstellungen fast verschwunden war, wieder einen lebendigeren Aufstieg antreten soll und wird, das verspricht nicht nur die Ausstellung für christliche Kunst, sondern insbesondere auch die Ernennung von drei neuen Lehrern, von denen zwei neben ihren älteren Kollegen an der hiesigen Königlichen Kunstakademie in erster Linie die christliche Kunst pflegen sollen.[1])

[1]) Es sind die Maler Adolf Münzer und Joseph Huber-Feldkirch aus München und Wilhelm Döringer aus Düsseldorf.





JESSIE BAYES (LONDON) AUS DEM LEBEN DES HL. FRANZISKUS

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

ZUR BAUGESCHICHTE DER SANKT MICHAELISKIRCHE ZU HILDESHEIM

Von OTTO GERLAND

Die altberühmte, durch den heiligen Bischof Bernward 1001 begonnene und 1022 bezw. 1033 vollendete, von vielen Unbilden des Wetters und der Menschen heimgesuchte Kirche zu Sankt Michael zu Hildesheim ist augenblicklich im Zustand teilweiser Wiederherstellung begriffen, namentlich wird der von der Hildesheimer-Bürgerschaft 1662 niedergerissene Südarm des westlichen Querhauses wieder aufgebaut. Eine freudige Erregung herrschte im Juni 1908 in Hildesheim, als sich plötzlich die Nachricht verbreitete, es

sei der von Bernward für diesen Teil der Kirche gelegte, mit einer entsprechenden Weihinschrift versehene Grundstein aufgefunden worden. Bei der Wichtigkeit dieses Fundes insbesondere auch für die Baugeschichte der Michaeliskirche lohnt es sich sowohl den vorerwähnten Grundstein selbst an der Hand der hier nach einer vom Photographen Bödeker aufgenommenen Photographie einer Besprechung zu unterziehen, als auch daran einige sich daraus ergebende Bemerkungen über die Baugeschichte der Kirche anzuschließen.[1])



Grundstein. Text nebenan

Der Stein lag in der südwestlichen Ecke der unteren Schicht der 2 m tiefen Grundmauer des genannten Querschiffarmes, vornehmlich des daran angebauten Treppenturmes und zwar mit der Inschriftseite nach oben gekehrt. Er mißt nach Mohrmann 2 m in der Breite, 0,74 m in der Höhe und ist 0,46 m dick. Beim Herausnehmen aus seinem Lager ist er an der oberen (vom Beschauer) rechten Ecke zerbrochen, auch ist er an der unteren Seite nicht mehr ganz in seinem ursprünglichen Zustande. Er besteht aus Sandstein, seine Oberfläche ist rauh, und man kann auf ihr noch jeden Schlag ihrer von der jetzigen Bearbeitungsweise durch Schleifen mit grobkörnigen Steinen abweichenden Art der Bearbeitung der Fläche nur mit dem Eisen in Gestalt zahlloser wirr durcheinander gehender Striche erkennen. Das Merkwürdigste und Wertvollste aber an dem Steine ist die darauf angebrachte Weihinschrift, die aus scharf eingehauenen Buchstaben besteht, die meisten Buchstaben sind in Lapidarschrift, einige auch in Uncialschrift ausgeführt, zu den letzteren gehören zwei E, wohl auch die drei S. Diese Vermischung der beiden Schriftarten war gerade zu Bernwards Zeiten im Schwange, das unciale E namentlich ist zuerst damals — in einer Urkunde Kaiser Ottos III. aufgetreten.[2]) Diese Inschrift dürfte zu lesen sein:

Sanctus Benjamin.
Sanctus Matheus. Apostolus.
Bernwardus. † Episcopus.
M. X.

Wie auch jetzt noch häufig an größeren Bauwerken die verschiedenen Zeiten ihrer Ausführung durch entsprechende Jahreszahlen angedeutet werden, so ist anzunehmen, daß auch in der innerhalb einiger Jahrzehnte 1001—1022 bezw. 1033 allmählich erbauten Michaeliskirche für die einzelnen Bauteile verschiedene Grundsteine gelegt sind, auf denen Namen von Heiligen angebracht zu werden pflegten, und es ist deshalb der hier besprochene Grundstein als das Zeichen für den Beginn des südlichen Armes des westlichen Querschiffes anzusehen.[3])

Gehen wir zur Deutung der Inschrift über, so ist es vor allem klar, daß Bernward seinen eignen Namen angebracht hat, sei es, daß er sich als den Erbauer des Werkes bezeichnen wollte, sei es, weil die Buchstaben B und E P rechts und links von dem Weihekreuze stehen, daß er damit hat andeuten wollen, er selbst habe die Weihe vollzogen und zu deren Beglaubigung vor und hinter dem Weihekreuze, das in seiner Gegenwart, wenn nicht von seiner kunstfertigen Hand eingehauen wurde, seinen Namen dabei setzen lassen. Es würde das dem heute noch üblichen Gebrauche entsprechen, daß vor und hinter den von Schriftunkundigen als Zeichen der Genehmigung einer Urkunde hingemalten drei Kreuzen je ein Teil des Namens des betreffenden Unterzeichners angebracht wird.

Die Buchstaben M und X führen uns mitten in die Baugeschichte der Kirche hinein, da sie füglich nichts anderes als die Jahreszahl für den Beginn des betreffenden Teiles der Kirche bedeuten können und also als 1010 zu lesen sind. 996 erbaute Bernward auf dem später von dem Michaeliskloster eingenommenen Hügel, und zwar an dessen Ostseite eine Kirche, die dem heiligen Kreuze

[1]) Mohrmann hat über diesen Stein zwar in der »Denkmalspflege« Jahrg. 8 (Berlin 1908) S. 64 bereits einige Mitteilungen gemacht, damit den Gegenstand aber keineswegs erschöpft, weshalb eine ausführlichere Besprechung gerechtfertigt sein dürfte.

[2]) Vgl. Seyler: Geschichte der Siegel (Leipzig 1894) S. 376 ff.

[3]) Trotz eifrigen Suchens ist bis jetzt nur noch der Rest eines als Grundstein anzusprechenden zweiten Steines gefunden, dessen Schriftreste jedoch keine Deutung zulassen.



JAN TOOROP (NYMWEGEN)

GEBURT CHRISTI (ZEICHNUNG)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. — Text S. 34

geweiht wurde und in der er die ihm vom Kaiser Otto III. geschenkte Kreuzpartikel zur Verehrung ausstellte, ob bereits in sein berühmtes, jetzt in der Magdalenenkirche zu Hildesheim aufbewahrtes Kreuz, das »Bernwardskreuz« eingesetzt, muß dahingestellt bleiben. Diese Kirche übergab Bernward sechs aus der Abtei zu St. Pantaleon in Köln berufenen Benediktinern; es war dies also schon eine Art Vorläufer für das spätere große Benediktinerkloster zu St. Michael. Im Jahre 1001 von Rom zurückgekehrt, begann er den Bau des Michaelisklosters nebst der zugehörigen Klosterkirche[1]). Das Kloster wurde früher vollendet als die Kirche; denn der nördliche Turm des westlichen Querschiffs — der entsprechende südliche Turm ist die Veranlassung dieser Untersuchungen — ist in den südlichen Arm des Kreuzgangs hineingebaut.[2]) Der Bau der Kirche brauchte auch, ganz abgesehen von der für einen solchen gewaltigen Bau, trotz aller Beschleunigung unbedingt erforderlichen Zeit, nicht so sehr beeilt zu werden, weil der Ostarm des Klosterkreuzganges unmittelbar an die bereits vorhandene Kreuzkirche anschloß,[3]) die den Bedürfnissen der Mönche einstweilen genügen konnte, während zur Unterbringung der Mönche ein Raum nicht vorhanden war. Bernward begann den Bau der Kirche mit der Krypta.[4]) Hierfür mögen verschiedene Gründe maßgebend gewesen sein. Zunächst fällt der Bauplatz nach Westen erheblich ab, es mußte also hier vor allem eine Erweiterung der Baufläche erfolgen, damit die Kirche mit ihrem doppelten Querschiffe und ihrem doppelten Chor Platz finden konnte. Vielleicht hat auch der Umstand mitgewirkt, daß an dieser Stelle eine Quelle aus dem Felsen sprudelte, deren Umschließung durch das Gotteshaus erwünscht schien.[5]) Vielleicht stand die Quelle in Beziehung zu dem vermutlich an der jetzt von der Michaeliskirche eingenommenen Stelle befindlich gewesenen heidnischen Heiligtum.[6]) Ohne auf die Streitfrage über die Bedeutung des Ost- und Westchores und deren Beziehungen zu einander einzugehen, mag nur noch darauf hingewiesen werden, daß der über der Krypta befindliche Westchor zum Sitz der Mönche des Michaelisklosters während des Gottesdienstes bestimmt war, den sie jahrhundertelang eingenommen haben, wie die ausgetretene Schwelle im ehemaligen Eingang zu dem Chor noch andeutet, auch dies mag ein Grund für die frühere Erbauung des betreffenden Teils der Kirche gewesen sein.

Bernwards Bau schritt schnell weiter fort. Bereits 1015 konnte die Krypta mit einem Teile der Kirche geweiht werden.[7]) Dieser Teil der Kirche muß das westliche Querschiff gewesen sein, so daß wir daraus entnehmen können, daß dies Querschiff, dessen Grundstein 1010 gelegt wurde, in fünf Jahren vollständig aufgeführt worden ist. Daß dies Querschiff der geweihte Teil der Kirche gewesen sein muß, folgt einfach daraus, daß der damalige Eingang zur Krypta durch zwei Treppen von dem Querschiff aus gebildet wurde,[8]) erst später ist der Eingang von dort verlegt worden. Der Weg vom Kloster zu diesem fertiggestellten Teile der Kirche führte durch den westlichen Arm des Kreuzgangs, der besonders schön gebaut war. Wie alte Überlieferungen erzählen, hat Kaiser Heinrich II. im Kloster gewohnt und Geld zum Ausbau dieses Kreuzganges geschenkt.[9]) Bernward goß im gleichen Jahr 1015 die jetzt im Dome aufgehängten ehernen Türflügel, an denen angeschrieben steht: in faciem angelici templi fecit suspendi d. h. er habe sie am Eingang der den Engeln, oder einem einzelnen Engel geweihten Kirche aufhängen lassen. Die Engelskirche ist die Michaeliskirche, die dem Erzengel Michael, dem Anführer der himmlischen Heerscharen geweiht war. Da hiernach diese Türflügel 1015 aufgehängt wurden, der einzige Zugang zu dem fertigen Teil der Kirche und der Krypta nur durch die jetzt vermauerte große Tür am südlichen Ende des Westarmes des Kreuzgangs gebildet wurde, so auch hiernach angenommen werden, daß die Türflügel an dieser Tür aufgehängt wurden. Etwas Prächtigeres kann man sich auch kaum denken, als wenn der zur Kirche Schreitende aus der Dämmerung des Kreuzganges in die von Licht überflutete Kirche blickte, deren Eingang durch die damals noch im goldigen Glanze schimmernden Bronzetüren geschmückt war. Etwas Gleiches wird nur noch von italienischen Domen erzählt. Es

[1]) Bertram: Die Bernwardsgruft in Hildesheim (Hildesheim) 1893 S. 5.

[2]) Vgl. Gerland: Der Kreuzgang zu St. Michaelis in Hildesheim in Seemann's Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 1 N. 7 (Leipzig 1897) S. 85 ff., insbes. S. 86.

[3]) Vgl. Anmerkung [2]).

[4]) Bertram a. a. O. S. 6.

[5]) Vgl. Herzig: Die Michaeliskirche zu Hildesheim (Hildesheim).

[6]) Vgl. Gerland: Warum wurde der Bischofsitz nach Hildesheim verlegt? Zeitschrift des Harzvereins Bd. 33 S. 92 ff. S. 98.

[7]) Bertram: Die Bernwardsgruft S. 6.

[8]) Bertram: Die Bernwardsgruft S. 7.

[9]) Vgl. das Genauere hierüber und über das folgende Gerland: Hildesheim und Goslar-Leipzig 1906 S. 38 ff., 14 ff.



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. — Text S. 33

FERNAND KHNOPFF (BRÜSSEL) ❧
REQUIEM (GETÖNTE ZEICHNUNG)



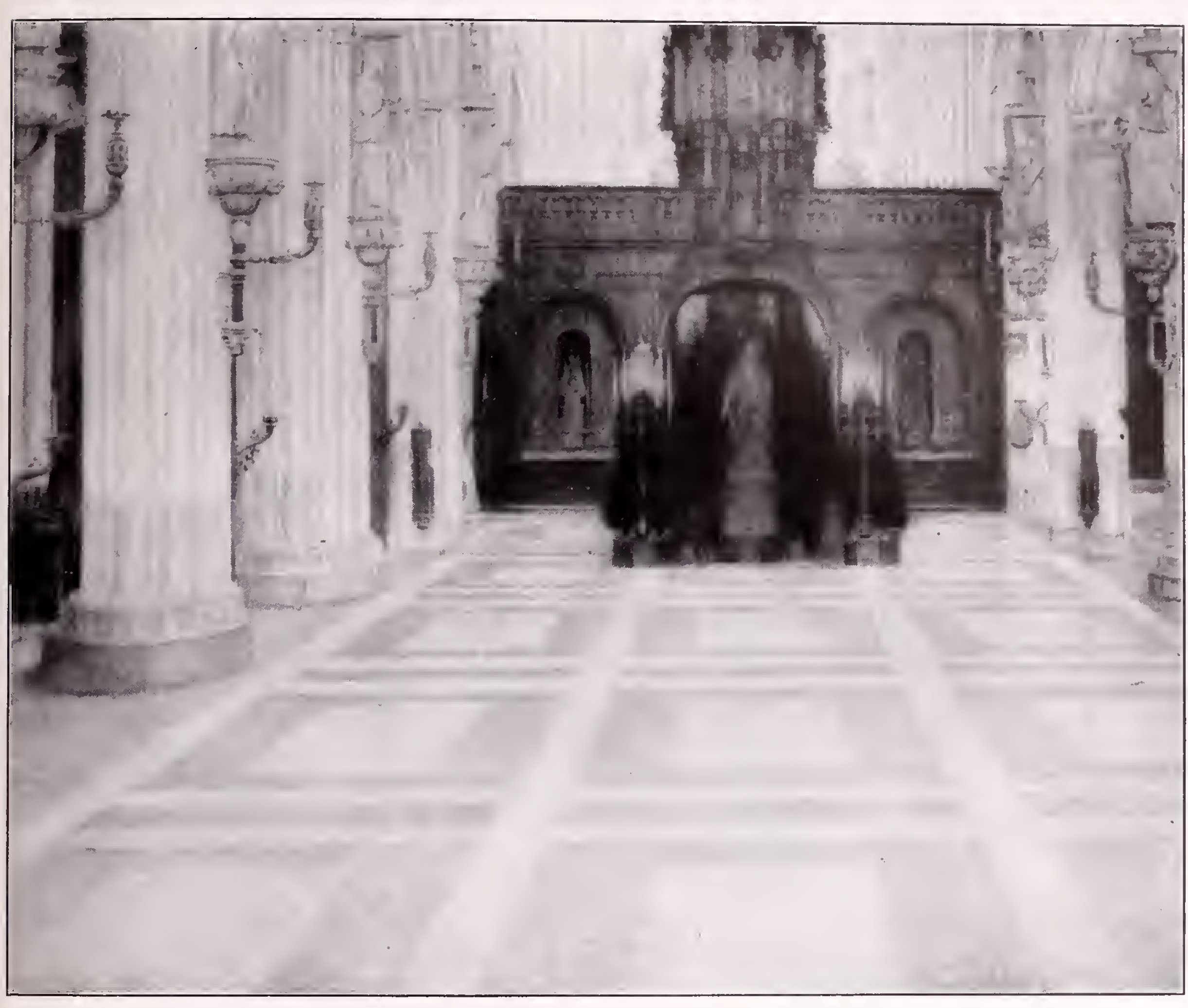
FERNAND KHNOPFF (BRÜSSEL) FRAUENKOPF (RÖTELZEICHNUNG)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

mag hier nebenbei bemerkt werden, daß Bischof Godehard, nachdem die Michaeliskirche 1034 durch Brand zerstört war, im folgenden Jahr (1035) die ehernen Türflügel im Dome aufhing.

Kaiser Heinrich hat der Einweihung der Krypta und des Querschiffs nicht beigewohnt, es wäre dies sonst vermerkt worden. Es steht auch nicht fest, wann er im Michaeliskloster zu Besuch geweilt hat. 1013 und 1022 hat er zugunsten des Michaelisklosters Urkunden ausgestellt, in beiden Jahren von dem Hildesheim benachbarten Königshofe Werla aus.[1]) Im Jahre 1013 verlieh er dem Bistum Immunität und Bischofswahl, bestätigte ferner die Schenkung Bernward's an die von diesem 996 erbaute Kreuzkirche und nahm diese Kirche nach ihrer Zerstörung durch Feuer in Schutz; 1022 beurkundete er die Gründung des Klosters und nahm die Michaeliskirche in seinen Schutz. Da kaiserliche Besuche wohl nie ohne Geschenke an den Gastgeber geblieben sein mögen, so darf man wohl annehmen, daß Heinrich 1013 oder 1022 in Hildesheim gewesen ist, und man wird wohl nicht fehlgehen, im Hinblick auf die drei Gunstbeweisungen Heinrichs im Jahre 1013 seinen Besuch in dies Jahr zu setzen. Er mag dann für den vielleicht damals noch im Bau begriffenen westlichen Arm des Kreuzgangs eine Schenkung in baar gemacht haben, aus der dieser prachtvoll hergestellt wurde. 1022 am 29. September wurde die Kirche eingeweiht; da sie erst 1033 ganz fertig geworden ist[1]), so hat die Einweihung deshalb so frühzeitig

[1]) Doebner: Urkundenbuch der Stadt Hildesheim Bd. 1 (Hildesheim 1881) S. 1 N 2—4, S. 3 N 8.

[1]) Herzig: Die Michaeliskirche S. 3, 4.



FERNAND KHNOPFF (BRÜSSEL) INNERES DER LIEBFRAUENKIRCHE ZU BRÜGGE
Kohlezeichnung. Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

stattgefunden, weil Bernward sein Ende nahen fühlte, wie er denn auch am 20. November 1022 gestorben ist.

Aus der Inschrift unseres Grundsteins ist aber noch eine weitere für die Baugeschichte der Kirche wichtige Tatsache abzuleiten. Bernwards Name mit dem Weihekreuz und die Jahreszahl haben wir bereits gedeutet; es bleibt der weitere Teil der Inschrift übrig. Dieser lautet:

Sanctus Benjamin.
Sanctus Matheus. Apostolus.

Die Erwähnung des Apostels erklärt sich sehr leicht. Matthäus ist der Apostel, dessen Symbol der Engel ist; die Michaeliskirche ist dem Anführer der Engelchöre, dem Erzengel Michael geweiht, wie denn auch die beiden Kirchweihen 1015 und 1022 am Michaelistage, (29. September) stattfanden. Es lag also nichts näher, als den Grundstein eines Teiles dieser Kirche dem den Engeln am nächsten stehenden Apostel zu weihen.

Der zweite Heilige, Benjamin, ist sicher nicht als der Sohn des Erzvaters Jakob aufzufassen, sondern als der heilige Benjamin, der Diakon in Persien zur Zeit des Königs Isdegerd war, eingekerkert und dann wieder freigelassen, als er aber in der Predigt des Evangeliums fortfuhr, wieder gefangen und grausam gemartert wurde. Man schlug ihm spitze Röhren zwischen die Nägel der Hände und Füße und stieß ihm schließlich einen Dornenstock durch den Leib. Sein Tag war der 31. März.[1]) Da scheint die Annahme nahe zu liegen, daß dieser Benjamin der Heilige des Tages, an dem der Grundstein gelegt wurde, war, und man kann vielleicht weiter daraus schließen, daß man zu Bernward's

[1]) Müller und Mothes: »Archäologisches Wörterbuch« Bd. I (Berlin und Leipzig 1877) S. 183. Ähnliche Marterungen sind in Malereien aus frühgotischer Zeit in der sehr interessanten Kirche zu Dausenau an der Lahn dargestellt.



MATTHÄUS SCHIESTL (MÜNCHEN) IN ITALIEN
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Zeiten die Maurerarbeiten im Winter einstellte und erst im Frühling wieder begann, so daß die etwa am 1. April 1010 begonnenen Arbeiten durch Legung des Grundsteins am 31. März eingeleitet wurden. Ostern fiel im Jahre 1010 auf den 10. April[1]). Darnach würde der 31. März auf einen Freitag gefallen sein, was für die feierliche Handlung der Legung und Weihung des Grundsteins ein Hindernis nicht abgeben würde.

DIE X. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1909

Von FRANZ WOLTER

(Schluß)

Nahe Verwandtschaft und gleichzeitig scharfe Verschiedenheit von der österreichischen Kunst zeigt Ungarn. Wir sehen eine geschlossene Ausstellung, aber keine geschlossene Kunst, das kommt daher, weil Ungarns Künstler überall gelernt, dann zurückgekehrt in ihre Heimat, den Anschluß verloren haben. Tüchtiges Können besitzen viele und es geht ihnen wie Munkacsy, der in Paris Historienbilder schuf während die neueren Ungarn in München oder sonstwo Porträts, Landschaften oder Genrebildermalen. Erwähnen wir einen »Frühling im Gebirge« von Nándar Katona; »Die Dorfstraße« von Edoi Illés, die Bilder des Münchener Fritz Strobentz; »Der Karfreitag« von Tivadar Zemplényi. Recht schneidig, aber etwas zu derb in der Farbe ist u. a. der »Sonntagsbesuch« von Izsák Perlmutter. Von den Bildnissen kommen in Betracht die zu internationalen Meistern ohne erkennbare Herkunft gediehenen Fülöp Laszló, Lipót Horowitz und Károly Ferenczy.

Was von Ungarn gesagt, gilt auch von Bulgarien und der Türkei. Perlmuttereingelegte Rauchtischchen und schwellende Divans, mit denen der türkische Raum verschwenderisch ausgestattet, sind noch keine Beweise einer heimatlichen Kunst; auch dann noch nicht, wenn wir selbst wirkliche Türken, Moscheen und Haremsdamen gemalt sehen. Der geschickt und trefflich gemalte »Äneas« von Emanuel Zaïris ist erst recht kein

[1]) Brinkmeier: »Praktisches Handbuch der historischen Chronologie.« Berlin 1882 S. 105.



JOSÉ BENLLIURE Y GIL (ROM) — SONNTAGSMESSE

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

heimisches Kunstprodukt, dafür aber um so willkommener, weil er uns Münchner heimatlich anmutet. — In Bulgarien sehen wir Jaroslaw Vesin mit großen Manöver- und Treibjagden-Bildern, deren Qualitäten ebenfalls auf die Münchener Kunst zurückzuführen sind.

Spanien, einst eine jener Hochburgen der schönen Künste, man denke nur allein an Velasquez, gleitet allmählich in ein anderes Fahrwasser. Als eine lockende Sinnenfreude den breitesten Raum in der bildenden Kunst einnahm, war auch die spanische Farbenglut, die noble Grandezza, am rechten Platze. Doch für die heutige Malerei der Wirklichkeitsbetrachtung, wie sie nun einmal gegeben ist, kommen nicht allzuviele in Betracht und gerade im spanischen Hauptsaale treffen wir auf tüchtige Kräfte, die das Studium der Farbe wieder aufnehmen und die südliche Sinnenlust des ehemaligen Farbenrausches in ernstere Abstufungen übertragen. Das, was den Matadoren der früheren spanischen Künstler: Pradilla, Villegas, Fortuny etc. fehlte, das Vertiefen in den Stoff, das wird von jüngeren Elementen mit großem Geschick und fleißigem Studium wieder aufgenommen. Eine der besten Leistungen bringt Martinez-Cubells y Ruiz in dem umfangreichen Fischerbilde von Cantatrico. Dieses einfache, ja schlichte Thema, das seiner selbst wegen gewählt wurde, ist mit einer Gestaltungskraft und einem innigen Naturversenken gemalt, dabei so breit und großzügig, daß es eine gewisse Selbstverständlichkeit erlangt hat. Gewiß ein großes Lob für ein Kunstwerk. Ähnliche Bahnen wandelt Benedito Vives, indem er die schlichten Leute, das Landvolk beobachtet, wie es der Predigt in der Kirche lauscht (Abb. S. 56). Hier treffen wir auf echt spanische Typen, wie desgleichen in dem rassigen Zigeunerbilde des sacro-monte von Rodriguez Acosta; dazu kommt hier noch die malerisch-dekorative Farbenwirkung, die ja eigentlich keinem Kunstwerke fehlen soll. Die Familienszene »Mittag« von Valentin



GIORGIO BELLONI (MAILAND) DAS LEBEN IM HAFEN

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



MANUEL BENEDITO VIVES (MADRID) BILDNIS DES GRAFEN ⌾⌾ VON ARTASA ⌾⌾

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



MANUEL BENEDITO VIVES (MADRID) WÄHREND DER PREDIGT

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Zubiaure läßt uns ebenfalls heimatliche spanische Kunst erkennen, wie denn alle jene genannten Künstler bodenständigere Kunstproduzieren, als der über alle Maßen hochgefeierte Zuloaga, der eher ein antinationaler als ein nationaler Maler ist, da seine gemalten Spanier und Spanierinnen mehr einer Karikatur des spanischen Volkes als seiner Wesensechtheit gleichkommen. Verweilen wir noch bei dem virtuosen »Nachtfest in Madrid« von Chicharro y Agüera, in dem alle Register der Technik gezogen sind, und erfreuen wir uns ferner an desselben Meisters Triptychon »Die drei Bräute«, ein interessantes Thema in symbolisch eigenartiger Weise gelöst, so können wir neben diesen umfangreichen Bildern auch noch gern die reichbelebte Studienarbeit von Lopez Mezquita betrachten, die von einem reichen, fleißigen Durcharbeiten des Stoffes Zeugnis ablegen. Ebensolches, wenn nicht größeres Studium steckt in dem »Fest der hl. Patronin von Atzara«, ein Galeriebild, das den Autor Ortiz Echagüe als tüchtigen Könner und feinen Beobachter kennzeichnet. Noch manches enthält diese spanische Abteilung, das aufzuzählen zu weit führen würde, wie wir uns ja bei den sämtlichen Gruppen und Staaten einer Beschränkung in der Aufzählung von Künstlernamen auferlegen mußten, um einer Übermüdung vorzubeugen.

Was wichtig war, wurde hervorgehoben, es erübrigt noch zu betonen, daß wir in dem großen vielstimmigen Konzert alle Klänge wiederfinden, die schon in früheren Jahrhunderten gewesen, in neuer Färbung ertönen. Wir sahen die Primitiven und die Virtuosen. Auf die Kunst der ersteren folgt, und das lehrt uns die Geschichte, der Natura-



o ELOY PALÁCIOS (MÜNCHEN) o
I. K. HOHEIT PRINZESSIN LUDWIG
o o FERDINAND VON BAYERN o o

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



AUGUSTE LEPÈRE (PARIS) DER REGENBOGEN
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

lismus, der als Sklave die Kunst in Abhängigkeit von der Natur auffaßt. Hierin beruht die ganze Wellenbewegung in der Kunst und der Drang der Künstler, die, einem inneren Zwange folgend, ganz unbewußt, wie in einem Traumzustande so schaffen müssen, der Natur sich entweder unter- oder überordnend. Ob in dieser Wechselbewegung sich die Kunst als solche vorwärtsbringt, wird der erst recht nicht entscheiden können, der in ihr lebt und zu nahe vor ihr steht.

Wir glauben an ein absolutes Weiterschreiten nicht. Die Kunst wird nur andere Wege wandeln und anderes bringen, das mit dem Vergangenen als einem in seiner Weise Abgeschlossenen und einmal Dagewesenen nicht zu vergleichen, mit keinem Maßstabe zu messen ist.

Jede Zeit und jede Kunst wird so Vorzüge und Schwächen besitzen, und so lange Menschen Kunstwerte schaffen, werden ihnen selber Schranken gezogen, über die sie nicht hinauskommen können, um zu einer Vollendung zu gelangen, die absolut ist.

ZUR FRIEDHOFKUNST

Über unsere verunstalteten Friedhöfe mit ihren oft so ungefügen Marmorblöcken lange zu jammern, verlohnt sich nicht, da die Sache doch beim Alten bleiben wird, solange nicht zielbewußte Aufklärung im Volke Platz greift. Segensreich hat hier schon die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst gewirkt, einerseits indem sie die Künstler zum Schaffen anregte, anderseits indem sie durch ihre Veröffentlichungen Interesse für künstlerische Grabdenkmälet weckte, besonders in geistlichen Kreisen, die in erster Linie berufen sind, hier umgestaltend einzugreifen. Ein kleiner Beitrag namentlich zur Anregung in Künstlerkreisen sei im folgenden gegeben:

1. Der schroffe Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum ist wie überall, so besonders auch an den Begräbnisstätten der Toten ausgeprägt. Bei den Heiden ist der Tod der Gang aus dem Lichte in die Finsternis, aus dem Leben der Freude und des Genusses in ein Leben der Trauer und der Trostlosigkeit. Auf ihren Grabinschriften finden wir darum Ausdrücke wie: »Des Lichtes beraubt ...« »Hier in der Finsternis, hier im Dunkel liegt ...«. Durchwandern wir die ältesten Begräbnisplätze der Christen, die Katakomben: aus der schwersten Prüfungszeit stammen sie, aber da ist von Trauer, von Schwermut keine Spur. Überall aus den Inschriften tritt uns der frohe Glaube entgegen: Der Tod ist der Eingang zum Frieden, zum Lichte, zur Anschauung Gottes. »Er ruht im Frieden, im Lichte, in Gott, er wird ewig leben« u. s. w. Die verschiedenen Sinn-

bilder, die den Grabplatten eingezeichnet sind, wie Taube, Pfau, Adler, Phönix, Hirsch, Palme, Kranz usw., bringen den gleichen trostvollen Gedanken der Auferstehung, des ewigen Lebens zum Ausdruck.

Unseren modern künstlerischen Grabmälern scheint vielfach dieser belebende christliche Gedanke abzugehen oder er ist nur noch kümmerlich angedeutet. Es überwiegt da der Eindruck des Lastenden, Beschwerenden, ja des Erdrückenden. Ihr Anblick ruft vielfach den Gedanken wach: »Tod wie bist du so grausig!« Das Grab hat an und für sich schon genug dessen, was den Geist beschwert und niederdrückt. Dieser Eindruck soll durch das Grabmal nicht bestärkt, sondern im Gegenteil ausgelöst werden. Mit freudiger Hoffnung soll es den Geist erfüllen, wie es die Grabmäler der Katakomben getan haben. Dem Steine muß darum mehr christlicher Geist eingehaucht werden. Jedes Grabmal soll eine Verkörperung des göttlichen Wortes sein: »Ich bin die Auferstehung und das Leben!« »Wer an mich glaubt, wird ewig leben!«

Reiche Anregung für echt christliche Grabmäler könnten sich die Künstler sicher noch immer erholen an den ältesten christlichen Grabstätten, den Katakomben! Grundsatz sollte sein: Moderne Formen, erfüllt und durchdrungen von den alten christlichen Wahrheiten!

2. Was man immer noch vergeblich suchte bei den veröffentlichten Grabmalentwürfen, das sind die schmiedeisernen Grabkreuze. Ihrer werden wir namentlich auf dem Lande nie entraten können, zumal schon wegen des geringeren Kostenpunktes. Dann werden sie das stärkste Gegengewicht bilden müssen gegen die unsere Friedhöfe überwuchernden gußeisernen Grabkreuze. Was gibt es auch Zierlicheres, dem ländlichen Charakter mehr Angepaßtes als so ein schmiedeisernes Grabkreuz? Künstlerisch schön ausgeführt ist es so recht ein unverwelklicher Blumenstrauß, aufgesteckt am Grabe unserer Lieben.



HENRI LEBASQUE (PARIS) DIE GROSSEN TEICHE

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



HANS HEIDER (MÜNCHEN) WALD

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Mögen die Künstler mit regem Wetteifer darangehen, für unsere Landfriedhöfe solche Grabkreuze zu entwerfen. Ein unbegrenzter Spielraum ist ja da der künstlerischen Phantasie geboten, ein unerschöpflicher Reichtum an Formen, von der einfachsten angefangen bis zur prunkvollsten. Anton Pichlmair

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Je länger man das Amt eines Referenten für Kunst und zumal für Kunstausstellungen versieht, desto mehr kommen einem die zu bewältigenden Schwierigkeiten zum Bewußtsein. Es ist fast nicht möglich, ein Gemenge von etwa 2000 Stücken so beurteilen zu können, daß in engem Zeitschriftrahmen eine auch nur einigermaßen einheitlich zusammenfassende Kennzeichnung zustande kommt. Namentlich eine Hauptaufgabe der Kunstkritik: das Eingehen auf die jedem Künstler als »Handschrift« eigene Ausdrucksweise zeigt sich um so aussichtsloser, je bunter das hier zusammengeratene Künstlervölklein ist.

Schließlich findet der Kritiker den einzigen Ausweg einerseits im Aufzählen dessen, was ihm hervorragenden Eindruck macht, anderseits in dem kunstkritisch mangelhaftesten Prinzip: der Betonung des Themas oder des Inhaltes der Werke.

Belanglos ist aber die Themawahl doch nicht. Die meisten Ausstellungsnummern sind nicht bestellte, sondern eigenwüchsige Künstlerarbeit, ein künstlerisch günstiger Fall! Es wird aber ungünstig, wenn die Künstler keine rechte Fühlung mit dem Volk und besonders mit seinen Weltanschauungsidealen haben — falls von solchen überhaupt zu sprechen ist. Eine Zerfahrenheit in der Themawahl und namentlich ein Mangel am Nationalen, Historischen und Religiösen in ihr wird die Folge.

Wie sehr dies alles von unserer Zeit gilt,



HANS HEIDER (MÜNCHEN) IM FEBRUAR

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

zeigte wieder besonders deutlich die diesjährige »Große Berliner«. Einen Ersatz für das Vermißte bietet ein wenig das Streben nach »Heimatkunst« in dem Interesse für heimische Landschaft und etwa noch für heimisches Kostüm u. dgl.; am wenigsten aber dürfte der Versuch gelingen, speziellere nationale Ausdrucksformen festzustellen.

Die »Gruppen« und »Kollektionen« sind wieder aus zahlreichen Gegenden gekommen. Breit wie stets erscheint die »Düsseldorfer Künstlerschaft«, beschränkter der »Künstlerbund Karlsruhe«, ohne eigene Gruppierung einige Wiener u. a. Am geteiltesten sind wieder die vom Süden: in der Qualität voran die »Luitpoldgruppe«, sodann der »Künstlerbund Bayern«, zuletzt die »Münchener Künstler-Genossenschaft«.

Die »Kollektionen« bieten nicht wesentlich mehr, als wir aus früheren Berichten kennen. Aus München bringt R. Reinicke sinnig-stille Plauderszenen u. dgl. Aus Karlsruhe zeigt G. Schönleber die hohe Schule der deutschen Landschaft; wir heben den Entwurf zu dem, Rothenburg o. T. darstellenden, Reichstagswandbild hervor.

Die Dresdener H. Unger und O. Zwintscher setzen fort, was sie uns in den letzten Jahren gezeigt. Jener schwächt seine gut produktive und groß-einfache Eigenart durch eine modern-flimmerige Ausführung und wird darin einförmig und manieriert. Dieser war schon immer nahe daran, bewährt sich aber doch mehr und mehr schöpferisch. Ein deutscher Zug steckt in seiner Freude an getreuer Detailarbeit, die doch so wenig kleinlich wird, daß sie sogar häufig einer harten Zeichnung und ärmlich grauen Färbung von Körperpartien weicht. Sein »Gold und Perlmutter« ist neben seiner bekannten »Melodie« vielleicht am charakteristischsten — auch für die Verwandtschaft mit dem Vorgenannten.

Aus Niederdeutschland bekommt Königsberg seine Ehre durch L. Dettmann. Vielseitiger als andere Kollektionisten, bildet er doch eine besonders starke Eigenheit aus: biblische oder bibelähnliche Themen, in niederdeutsche Idyllen od. dgl. umgewandelt. So



LÉON FREDERIC (SCHERBEEK, BRÜSSEL) BEGRÄBNISGANG
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

zweimal die Heimkehr des verlorenen Sohnes; so mehrmals ein Mutterglück in einem stimmungsvoll einheitlichen Interieur, am häufigsten in dem eines Stalles; dazu manches Kircheninnere und eines mit »Abendmahlspende«, das bleibender Erinnerung wert ist.

Weniger vielseitig und mehr darstellend als phantasierend ist der gut niederdeutsche O. H. Engel. Diesmal steht im Mittelpunkte seiner Kollektion eine »Beweinung Christi«. Was der Künstler sonst aus dem friesischen Lande herausholt, bald in einer »Dorfstraße«, bald in den »Neugierigen« (die dies aber nicht gerade intensiv sind), das stellt er hier in den Dienst eines Bildes von immerhin religiösem Geist. Der üblicheren Auffassung des Vorganges mit Johannes und der Gottesmutter setzt er eine Gruppierung entgegen, in welcher an dem wagrecht ausgestreckten Leichnam Nikodemus steht, Joseph von Arimathia kniet und Maria Magdalena zu Füßen sitzt, während die zum Haupte sich beugende Frau (Mark. 15, 40. 47) Maria Joseph ist. Rotbraun und Gelb heben sich von dem Grau des Leichnams usw. sowie der schlichten Landschaft ab; das Ganze ist auch durch seine Helligkeit eigenartig.

Anders wieder malt sich Niederdeutschland in den minder markant-bestimmten, aber an Poesie der Wassermassen u. dgl. reichen Küstenbildern des früher »worpswedischen« C. Vinnen, und wieder anders in den Wald- und Heidebildern von F. Hoffmann-Fallersleben, der weniger das gegenwärtige Eigenleben, als vielmehr Träume der Vergangenheit aus dem »Kreuz von Dreizehnlinden«, aus dem besonders eindrucksvollen »Römischen Dianaaltar im Walde bei Trier« und aus anderem hervorholt.

Von zwei Berlinern entfaltet der wohl ältere, P. Meyerheim, wieder seine bekannte Anmut und Farbenweichheit, u. a. in einem »Urteil des Paris«, und K. Boese übt interessante Zeichnungskünste aus Straße und Interieur, die zum Teil, namentlich in dem Ausdrucke des Lauschens, an Gebhardt erinnern und sich in dem von mehreren Studien begleiteten Entwurf einer Sterbeszene auch zu Größerem



MICHAEL NESTEROW (KIEW) — DAS HEILIGE RUSSLAND

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



WILHELM RÄUBER (MÜNCHEN) MUTTER UND KIND
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

erheben. Einige Darstellungen arbeitender Schiffer u. dgl. stellt wieder F. Klein-Chevalier aus.

Zwei kleinere Kollektionen, wieder von Berlinern, führen uns in die Kunst der Interieurs, Stilleben usw. hinein. C. Bennewitz von Loefen jr. und B. Genzmer sind wohlbekannt; des letzteren niedersächsische Interieurs u. dgl. stehen den verschiedenartigen Bildern des ersteren wieder als »Heimatkunst« gegenüber. Spuren einer solchen mögen auch in sonstigen Interieurs stecken — von A. von Brandis oder von R. von Hagn, während P. E. Hildebrandt (»Nach der Taufe«), A. Mohrbutter, W. Schreuer und O. Seeck mehr auf Lichteffekte u. dgl. ausgehen. Unter den Malern von Stilleben darf wohl der Vorsitzende der Ausstellungsleitung, H. Looschen, vorangestellt und dürfen N. Grönland, Ä. Möller und K. Thoma-Höfele sonst noch genannt werden.

Als Steigerungen der Interieurwelt und als Gegensätze der Stillebenwelt können Szenen aus Arbeitsräumen und aus Unterhaltungsräumen gelten. So malt M. Stern eine »Eisengießerei«, O. Popp ein »Drama im Walzwerk«; so interessiert H. Arnold durch einen »Kriegerball in der Schwalm«, C. Ullrich durch einen »Domino«; auch F. Gehrkes »Nachklänge« mögen hier genannt sein. Außer der »Jungen Dame im Garten« von H. Vogel, der auch einen »Jungen Faun« bringt, ist »Cremorne Gardens« von J. Whistler † ein Versuch zu einer Poesie der grünen Schimmer. Eine derbere Poesiemalerei sind die »Lagunenlieder« des Wieners J. Epstein; ein gutes Stück Wirklichkeit ist C. Krohgs »Lotse«. Schließlich seien R. Richters Kinder im Spiel und im Märchenhören als Beispiele breiter Konturierung und die »Modellpause« von J. Leempoels als Probe von Lokalfarben-Arbeit erwähnt. (Schluß folgt)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

ALLGEMEINE VEREINIGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 7. und 8. Oktober fanden in München eingehende Besprechungen über die Gründung einer »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst« statt. An den Beratungen beteiligten sich der päpstliche Nuntius, mehrere Bischöfe und viele Vertreter hoher kirchlicher Stellen. Nach Durchberatung der Statuten erfolgte die Konstituierung der Vereinigung, welche die Pflege des gesamten christlichen Kunstgebietes bezweckt. Selbstverständlich handelt es sich nicht um ein Konkurrenzunternehmen gegen die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, sondern lediglich um einen zeitgemäßen Ausbau derselben. Wir werden zu gegebener Zeit ausführlich darüber berichten.

Noch machen wir aufmerksam, daß die nächste Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst am 4. November in München stattfindet; es ist sehr erwünscht, daß sie zahlreich besucht wird, da wichtige Angelegenheiten der Besprechung harren.

DAS NEUE LANDESMUSEUM DER PROVINZ WESTFALEN

Endlich sieht Münster sein jahrzentelanges Streben von glänzendem Erfolge bekrönt, es hat 1908 ein Landesmuseum erhalten, eine Stätte für die Werke der Kunst. Die für die heimische Kultur- und Kunstgeschichte tätigen Vereine, in erster Linie der »Westfälische Kunstverein« und der »Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens«, hatten im Laufe der Dezennien wertvolle Stücke erworben, die jedoch mangels eines günstigen Aufstellungsortes vom forschenden und genießenden Publikum wenig beachtet wurden. Am altehrwürdigen Domplatz, dort wo das alte Ständehaus lag, ist nun der stattliche Neubau aufgeführt nach Entwürfen Schädtlers (Hannover), der sein Werk glücklich der Münsterschen Stilart anzupassen gewußt. Auf dem Rustika-Erdgeschoß erhebt es sich in zwei klar gegliederten Stockwerken. Die Eckrisalite werden bekrönt von prächtigen Giebeln, die in der Rathausfassade ihr Vorbild finden, während drei kleinere Giebel dem mittleren Teile die Akzente geben. Außerordentlich reizvoll ist das Renaissance-Portal, über dem in einer Nische sich die allegorische Figur der Kunst erhebt, schlicht und ernst, in ihren ruhigen Linien und Flächen, ihrer schönen, geschlossenen Silhouette sehr dekorativ, eine Schöpfung des Münsteraners Bolte. Der plastische Schmuck der Ostfront, St. Georg, nach siegreichem Kampfe seinem Gotte dankend, ist ein Meisterwerk von H. Lederer, dem die genannten Vorzüge in erhöhtem Maße zukommen.

Das Innere gruppiert sich um einen weiten Lichthof in den Formen der Früh-Renaissance, der durch einen Kreuzgang, der zum Innern in Arkaden sich öffnet, mit den Ausstellungsräumen in Verbindung steht. Die beiden Statuen, die den Eingang flankieren, schuf der Bildhauer Herting-Hannover, während der malerische Schmuck, »Kunst und künstlerische Betätigung«, von Professor Guhr aus Dresden stammt.

Bei dem Erwerb der Sammlung wurde das Hauptaugenmerk auf die heimische Kunst gerichtet und die fremde herangezogen, soweit sie für die westfälische Kultur von Bedeutung war. Das Erdgeschoß birgt zunächst die prähistorische Abteilung, Fundstücke aus Westfalen von den ersten Anfängen der Stein- und Bronzezeit bis in die christliche Ära, daneben zeigt ein Schrank eine ansehnliche Sammlung römischer Erzeugnisse. Außer dieser Abteilung nimmt das Erdgeschoß die Skulpturen auf, die wohl den Hauptschatz des Museums repräsentieren. Ein fast lückenloses Bild der westfälischen Plastik vom 11. Jahrhundert bis in die Neuzeit bietet sich dem Beschauer dar, klar und übersichtlich, soweit als möglich in historischer Folge geordnet.

Da ist zunächst die romanische Abteilung, ein stimmungsvoller Raum, durch zwei gedrungene Säulen mit Würfelkapitell in zwei Schiffe gegliedert. Die Nordwand ziert als Hauptstück ein überlebensgroßer Holzkruzifixus, ein charakteristisches Werk aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, das strengen Stil mit guter Naturbeobachtung und starkem Leben eint. Fast gleichzeitig erscheint der nebenhängende Christuskörper, interessant durch sein langes, bis auf die Knöchel herabfallendes Gewand. Der kleine gotische Kruzifixus zur Linken und ebenso der barocke der Gegenseite sind mit dem romanischen Werke vereint, um dem Besucher in markanten Beispielen die Entwickelung vorzuführen. Sieht man von den Taufsteinen und Architekturstücken ab, so bildet neben den drei Steinreliefs vom Ende des 11. Jahrhunderts eine Hauptzierde des Raumes die prächtige Rittergestalt St. Georgs, ein Steinbild aus Weslarn, das in seiner Monumentalität und seiner lebensprühenden Behandlung ein Hauptwerk der deutschen Plastik aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts darstellt.

Reicheres Material bieten die beiden folgenden Räume mit ihren gotischen Skulpturen. Von den Frühwerken ist das wichtigste die sitzende Madonna mit Kind vom Ausgang des 13. Jahrhunderts, die den Stil der gleichzeitigen Elfenbeine aufs beste in Holz übertragen zeigt. Durch die duftige Behandlung des architektonischen Rahmenwerkes, das eher an Filigran denn an Eichenholz denken läßt, reizen die beiden reich polychromierten Altarflügel aus der Jesuitenkirche in Koesfeld, aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, die in ihrem Innern zwölf prächtige Apostel und zwei Heiligengestalten bergen. Von den übrigen Altarschreinen fordert das größte Interesse der aus dem Kloster Heimsen, das Werk eines tüchtigen Meisters, der im Gegensatz zu manchen seiner westfälischen Genossen seinen Figuren viel Leben und Empfindung zu leihen wußte und auch technisch durchaus auf der Höhe stand. Jost Pelser (Jodocus Vredis), der vorzügliche Tonbildner, ist aus mehreren charakteristischen Reliefs kennen zu lernen, die seine hervorragenden künstlerischen Qualitäten und seine minutiösen, technischen Feinheiten vorzüglich zur Geltung bringen. Beachtung verdienen noch in der gotischen Abteilung die stattlichen Truhen, die mit ihren hohen Füßen, ihrer ausgesprochenen Brettkonstruktion und am meisten in ihrem schweren Eisenbeschlag eine recht westfälische Eigenheit darstellen und die geschickt, nebst andern, gleichzeitigen Möbeln statt der modernen Sockel zur Aufstellung der Skulpturen verwandt sind.

Die größte Überraschung bietet den Besuchern des Museums wohl der tieferliegende Raum, der die prachtvollen Skulpturen birgt, die die Wiedertäufer 1535 aus den Kirchen geraubt und zur Verstärkung ihrer Schanze verwertet hatten und die 1898 am Kreuztor von Dr. Max Geisberg aufgefunden wurden. Den Höhepunkt der Skulpturen stellen die zehn großen Statuen dar, eine Madonna

und neun Apostel, die um die Säule, die das Kreuzgewölbe des Raumes trägt, gruppiert sind. Angesichts solcher Werke wird das abfällige Urteil, dem man bisher der westfälischen Plastik gegenüber so vielfach begegnete, sich ändern müssen, denn diesen Schöpfungen kann die deutsche Plastik nicht Ebenbürtiges zur Seite stellen. Die glückliche Verbindung von Natur und Stil, der großartige Ausdruck der Köpfe, die großzügige, klare Behandlung der Gewänder, der angenehme Fluß der Linien im Verein mit den schönen Silhouetten, alles dies legt Zeugnis ab für einen großen Künstler. Die Figuren sind fast gleichzeitig mit den Statuen des Petrus-Portales am Kölner Dome, sind jenen aber bei weitem überlegen. An den Wänden des Raumes sehen wir außer einem trefflichen »Verhör Christi vor Pilatus« und zahlreichen einzelnen Figuren die Fragmente einer gewaltigen Kreuzigungsgruppe, wohl ein Meisterwerk des Münsteraner Bildhauers Henrik Beldensnyder (tätig 1515—1540), der auch den Einzug Christi in Jerusalem am Giebel der Domfassade gefertigt hat. Durch großartige Realistik und Monumentalität reihen sich auch diese Schöpfungen den besten Werken deutscher Plastik an.

Durch eine Nachbildung des Westportales der Jacobi-Kirche in Koesfeld — den anderen Eingang bildet eine Nachbildung des Südportales der Nikolaikirche zu Obermarsberg — treten wir in den Kreuzgang, der die Verbindung mit der Margaretenkapelle darstellt. Seinen Hauptschmuck bilden die tüchtigen Arbeiten des Gerhard Gröninger und der farbige figurenreiche Kreuzigungsaltar vom ehemaligen Domlettner, ein Werk Joh. Beldensnyders. Durch die Einbeziehung der alten Kapelle, die, 1464 errichtet, nach manchen Mißgeschicken — diente sie doch als Spritzenhaus und Aktenlager — jetzt aufs glücklichste restauriert ist, hat das Museum einen Ausstellungsraum eigenster und stimmungsvollster Art erhalten, wie ihn kein zweites Museum zu bieten hat. Der Hochaltar der Kapelle, wahrscheinlich aus der Schule Gerhard Gröningers, ist besonders reizvoll durch seine farbigen Wirkungen, die durch geschickte Restauration, die in dem Abkratzen der späteren Farbschichten bestand, erzielt wurden. Noch manche andere Stücke weist das Museum auf, die durch dieses Verfahren hohen malerischen Wert erhalten haben. Ein zweiter Altar an der Südwand der Kapelle, mit der Legende des hl. Antonius ist eine Schöpfung des genannten Henrik Beldensnyder. Von den übrigen Ausstattungsstücken ist besonders zu nennen die Doppelmadonna, die in einem krabben- und fialengeschmückten Gehäuse von der Mitte der Decke herabhängt, der trefflich modellierte »Ecce homo« und der hl. Antonius mit dem Jesusknaben von Joh. Wilh. Gröninger. An der Nordwand findet ein trefflich gemeißeltes Renaissancegestühl Aufstellung.

Das erste Obergeschoß ist für die kunstgewerbliche Sammlung eingerichtet. Der Kreuzgang um den Lichthof, dessen Erdgeschoß, wie noch nachzutragen ist, manche gute Skulpturen enthält, zeigt in Schränken Werke der Metallkunst, Keramik und Glas. Die Ausstellungsräume geben geschlossene Zimmereinrichtungen, von der Frührenaissance bis zum Biedermeierstil. Gerade von solchen Einrichtungen hat das Publikum zweifellos den größten Nutzen. Einen Hauptschmuck all dieser Räume bilden die prächtigen Kamine, so zunächst der des Frührenaissancezimmers mit der Jahreszahl 1547, als bedeutendster aber der im Barockraume, laut Inschrift im Jahre 1700 von W. H. Coks gefertigt. Außer den Kaminen sind die Zimmer mit schönen Decken ausgestattet und auch hier nimmt wieder der Barockraum den ersten Rang ein. Die Wände des Eckzimmers sind mit Fliesen belegt, eine echt westfälische Eigenart. Die Ausstattungsstücke der Räume erstrecken sich hauptsächlich auf Schränke und Truhen; an Sitzmöbeln fehlt es noch. Beachtenswert sind neben den eigenen, anmutigen Rokokomöbeln die schweren Schränke und Truhen des Barockzimmers, die, im Gegensatz zu den sonst in Museen anzutreffenden Paradestücken, in ihrer schlichten Form uns eine gute Vorstellung ermöglichen von dem bürgerlichen Gebrauchsmobiliar jener Zeit. Im Obergeschoß des alten Kreuzganges, das mit der Kapelle durch eine Öffnung in Verbindung steht, sind wenige kirchliche Goldschmiedewerke, darunter galvanische Nachbildungen der Eisenhoitschen Silberarbeiten von Schloß Herdringen ausgestellt. Reicher ist der Schatz an Paramenten, von denen die Meßgewänder der Gymnasialkirche mit ihren kostbaren Stickereien und ihrem überaus reich getriebenen Silberschmuck das Beste ihrer Gattung darstellen.

Im zweiten Obergeschoß sind die Gemälde vereint, deren Grundstock in der Sammlung altwestfälischer Bilder besteht, die der westfälische Kunstverein im Laufe der Dezennien erworben hat, die aber in ihrer jetzigen vornehmen Anordnung erst zur vollen Geltung kommen. Da es sich meistens um bekannte Werke handelt, kann ich mich hier auf eine flüchtige Aufzählung beschränken. Den Reigen eröffnet das Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest, das älteste deutsche Tafelgemälde, vom Ende des 12. Jahrhunderts. Der größte Meister Westfalens, Konrad von Soest, ist durch die beiden graziösen weiblichen Heiligen, Dorothea und Ottilie vertreten. Von dem Liesborner Altarwerk, das 1807 zerschnitten und zerstreut wurde, besitzt das Museum zwei kleine Bruchstücke. Von den Nachfolgern des Liesborner Meisters stammen die Kreuzigung aus Lippborg, »Christus als Gärtner« aus der Walpurgiskirche zu Soest und mehrere andere Bilder. Johann von Soest, der mutmaßliche Urheber des Schöppinger Altares und Johann von Körbecke, der erste in Münster erwähnte Künstler, sind durch gute Werke charakterisiert. Ins 16. Jahrhundert weisen die Bilder des Gervan Lon, die koloristisch reichen Werke der Gebrüder Dünnwege; darunter die farbenprächtige Kreuzigung, die in ihrer neuen Aufstellung erst ihre volle Wirkung erzielt, und endlich die Schöpfungen des jenen verwandten Kappenberger Meisters. Von den Gebrüdern Tom Ring ist der ältere, Hermann, durch die großen Flügel des ehemaligen Hochaltares der Liebfrauenkirche, der jüngere, Ludger, durch einige tüchtige Porträts vertreten. Der übrige Bestand der alten Gemälde setzt sich großenteils aus Leihgaben der Berliner Galerie zusammen, von denen nur die Werke der Niederländer des 17. Jahrhunderts Beachtung verdienen: G. Terborch (drei Bilder, die auf den westfälischen Frieden Bezug haben, von denen eines eine alte Kopie des bekannten Londoner Kongreßbildes), Jacob v. Ruysdael, Hendrik Averkamp, Jan van der Meer van Harlem, Reinier Zeemann (ein köstliches Marienbildchen), Adrian van de Velde, Quirin Brekelenkam u. a.

Von den neueren Meistern finden wir die Namen: Deiters, Osw. Achenbach, C. F. Lessing, Hasenclever (eine interessante, ganz impressionistische und tonig reizvolle Skizze) und einige Moderne: E. Kampf, G. Schönleber und B. Pankok.

Aus dieser kurzen Übersicht wird wohl schon mancher ersehen, welche Fülle von hervorragendem Material das neue Museum zu bieten hat. Eigentlich ist es nur ein Grundstock, aber der ist gut. Was die Besucher am angenehmsten überrascht, ist die geschickte und vornehme Verteilung der Kunstwerke. Gewiß zeigt die Sammlung noch hier und da Lücken, denn sie ist noch im Werden, aber auch diese wird zweifellos der nimmermüde Leiter, Dr. Brüning, im Laufe der Jahre beseitigen und er wird umsomehr darnach streben, als er bei den Münsteranern volles Verständnis, Liebe und Entgegenkommen für seine Tätigkeit findet. Dr. H. Reiners

KUNSTGEWERBE-MUSEUM KÖLN

Die einzige Möglichkeit, eine Sammlung wie das Kölner Kunstgewerbe-Museum in großem Maßstabe noch zu erweitern, liegt auf asiatischem Gebiet. Durch die Sammlung Schnütgen ist der Bestand an mittelalterlicher Kunst so groß geworden, daß nennenswerte Erwerbungen hier kaum noch zu machen sind. Ebenso steht es mit den Erzeugnissen anderer Kunstperioden. Was hier noch zu erwerben ist, kann ohnehin mit den Mitteln des Museums erworben werden.

Anders für Asien. Hier bot sich durch die Sammlung Fischer eine seltene Gelegenheit, mit einem Schlage ein asiatisches Museum zu schaffen, und die Entwicklung der ostasiatischen Kunst, vor allem der großen Kunst, die bisher noch wenig bekannt war, vor Augen führen zu können.

Professor Adolf Fischer hat seine Sammlung in langjähriger Tätigkeit auf verschiedenen Reisen in Ostasien zusammengebracht. In den letzten Jahren war er als wissenschaftlicher Attaché des Deutschen Reiches der Gesandtschaft in Peking zugeteilt, wo er die Sammlungen ostasiatischer religiöser Kunst des Museums für Völkerkunde in Berlin ausbaute, und ihm gleichzeitig gestattet wurde, seine Sammlung zu ergänzen und zu erweitern.

Die Sammlung bietet einen vollständigen Überblick über die Entwicklung der ostasiatischen Kunst. Die Malerei und Skulptur ist durch Werke von den frühesten Perioden bis zur Verfallzeit und dem Einfluß europäischer Formelemente vertreten. Darunter befinden sich Arbeiten, die bis um 1000 vor Christus zurückreichen. Hervorragende Bronzen aus der Chon- (ca. 1100 vor Christus) und Handynastie (ca. 200 vor — 200 nach Christus), vor allem aber zwei asiatische Löwenköpfe, Bronze vergoldet. Es sind dies Unika von hervorragendem ästhetischen Wert und kunsthistorischer Bedeutung. Bezeichnend sind sie für die wechselseitigen Beziehungen, die schon im Mittelalter zwischen Europa und Mittelasien bestanden haben. Fischer selbst hält diese Stücke nicht für Erzeugnisse der asiatischen Kunst, sondern vermutet südfranzösischen Ursprung. Dann finden sich dort chinesische Malereien aus der Sungzeit (960—126), der Ming (1368—1644) und Mandchudynastie. Auch altbuddhistische Malereien und Holzstatuetten von Meistern, die der berühmten Jochoschule angehören, fehlen nicht.

Neben der hohen Kunst ist, wie dies für Ostasien kaum anders denkbar, das Kunstgewerbe glänzend vertreten. Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Glas- und Metallarbeiten aller Art, Fayencen, eine ganze Gruppe chinesischer Porzellane. Unter diesen ist das kostbarste Stück, eine große Porzellanstatue aus weißem Pozellan der Provinz Fukian, von außerordentlicher Schönheit. Für die hohe ästhetische Kultur auf kunstgewerblichem Gebiete bieten die Malereien auf Wandschirmen und Schiebetüren treffliche Beispiele. An solchen Meisterwerken alter Lacke ist die Sammlung sehr reich. Neben einer Lackbrücke auf Goldgrund in bisher unbekannten Größenverhältnissen ist vor allem auf ein zwölfteiliges in Lack geschnitztes Getäfel hinzuweisen, das Szenen aus dem Hofleben zur Darstellung bringt, ähnlich einigen Arbeiten in London und Paris, aber von geringerer Qualität.

Die Sammlung wird unter Leitung von Professor Fischer in einem besonderen Bau Aufstellung finden, und zwar wird sich, wie die Sammlung Schnütgen vom rechten, so die Sammlung Fischer vom linken Flügel dem Kunstgewerbe-Museum organisch angliedert. Ebenso wie diese mittelalterliche, so wird auch diese ostasiatische Sammlung eine besondere Abteilung des Kunsgewerbe-Museums bilden. Infolge dieser Angliederung wird bei den Neuerwerbungen des Kunstgewerbe Museums besonderer Wert darauf gelegt werden, die Zusammenhänge der europäischen und asiatischen Kunst herauszuarbeiten. Es entsteht so mit der Sammlung Schnütgen und dem jetzigen Bestand des Kunstgewerbe-Museums ein großer Organismus, der in seinem Zusammenhange von bemerkenswerter Bedeutung zu werden verspricht. Dr. G. E. Lüthgen

ZU UNSEREN BILDERN

Bei der Zusammenstellung des letzten Heftes des vorigen Jahrgangs unterlief bei der Einreihung der farbigen Sonderbeilage ein Versehen, das zu unserm Bedauern erst zu spät bemerkt wurde. Das beigeheftete Bild des Auferstandenen ist bekanntlich von Michael Wolgemuth und gehört zu einem 1465 in der Trinitatiskirche zu Hof aufgestellten Altare.

Die farbige Sonderbeilage des 1. Heftes ist ein Ausschnitt aus einer größeren Komposition des Fra Angelico, Maria auf dem Thron mit je einer Gruppe von Engeln und Heiligen. Das leider schlecht erhaltene Bild befindet sich in der Academia delle Belle Arti in Florenz.

Zu Abb. S. 40 und 41. — Opus sectile nennt man Ornamente oder figürliche Darstellungen, die aus größeren und kleineren Marmorplättchen zusammengefügt sind. Die Marmorstücke haben verschiedene Farben und sind in Form und Größe einer bestimmten Zeichnung angepaßt. Die Technik ist für Wandschmuck, Bodenbelag, Füllungen und dgl. verwendbar. Die Marmorteilchen werden auf den Grund festgekittet. Die Technik hat also einige Ähnlichkeit mit dem Mosaik, bei dem durchweg kleine Glaswürfel von ungefähr gleicher Größe verwendet werden; anderseits erinnert sie an das Verfahren bei Glasmalereien, die durch Zusammenfügung farbiger und in entsprechenden Formen ausgeschnittener Glasstücke hergestellt sind.

Unsere diesmalige Sonderbeilage ist eine getreue Reproduktion eines Porträts des leider nunmehr verstorbenen Herrn Bischofs von Paderborn Dr. Wilhelm Schneider von Heinrich Sinkel. Der Künstler, der als Porträtmaler sehr beliebt war, sich aber auch auf dem Gebiet der religiösen Kunst betätigte, starb am 15. Januar 1908.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Joseph Breitkopf-Cosel in Berlin führte für die im vorigen Jahre abgebrannte Kgl. Garnisonskirche daselbst die bildhauerischen Arbeiten des neuen Altars aus.

Bildhauer Joseph Faßnacht wurde auf der 25. Jahresausstellung im Künstlerhaus zu Salzburg mit der goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet.

Bildhauer Heinrich Eberle veranstaltete im September eine Ausstellung von Entwürfen zu künstlerischem Grabschmuck. Wir haben wiederholt treffliche Grabmalentwürfe dieses Künstlers veröffentlicht, sowohl in dieser Zeitschrift als auch im »Pionier«.

Breslau. Anläßlich der jüngsten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands (29. August bis 2. September) waren zwei Ausstellungen für christliche Kunst zu sehen, die eine im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, die andere, kleinere in einem improvisierten Raum. Die erstere enthielt kostbare Stücke alten kirchlichen Kunstgewerbes, namentlich Werke der Goldschmiedekunst, aber auch einige

namhafte Arbeiten lebender Künstler, so eine Madonna von Balthasar Schmitt, die in der zweiten Sonderbeilage des 12. Heftes des 5. Jahrg. unserer Zeitschrift abgebildet ist, dann Werke von Valentin Kraus, Gg. Schreiner, Georg Grasegger, E. v. Gebhardt, Ernst Zimmermann. Die andere bot u. a. mehrere Entwürfe von Kirchen von Architekt Schneider. Hier wie dort kam einem lebhaft zum Bewußtsein, daß zur Besserung der Verhältnisse noch viel zu tun ist. Es ist nicht überflüssig, hervorzuheben, daß beide Ausstellungen nur in einem zeitlichen Zusammenhang mit der Generalversammlung standen.

BÜCHERSCHAU

Berühmte Kunststätten. Verlag von Seemann, Leipzig.

Ziel und Zweck einer monographischen Behandlung der Kunstgeschichte ist es, durch geschickt gelegte Quer- und Längsschnitte das weite Gebiet zu zerlegen und einer fruchtbaren und eindringlichen Einzelbetrachtung zugänglich zu machen. Dieser Aufgabe werden die unter obigem Titel bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen Monographien insofern nicht völlig gerecht, als sie uns nicht bis mitten in das heutige Kunstschaffen hineinführen, sondern mehr oder weniger vor der modernen Kunst haltmachen, wie man aus einigen Bänden ersehen mag, die deutschen Städten gewidmet sind. »Köln« (Bd. 38) bringt außer einem Bilde Leibls nichts Modernes, »München« (Bd. 35) schließt mit dem Justizpalast von Thiersch und dem Wittelsbacher Brunnen von Hildebrand, mit denen die neuere Richtung erst anhob. »Berlin« (Bd. 43) hat für die »Neuen Ziele« nur 11 ½ Seiten übrig, und auch dies wohl lediglich deshalb, weil sonst das Bild zu schmächtig ausgefallen wäre. Dieser Mangel, der wohl nicht den einzelnen Bearbeitern, sondern dem Programm zuzuschreiben ist, macht sich bei den sonstigen Vorzügen der Sammlung um so fühlbarer. Er beruht auf dem grundsätzlichen Irrtum, welchen Weese (»München« S. 294) dahin formuliert hat: »Ein Historiker ist kein Prophet, und nur ungern spricht er in Dinge hinein, die sich vor seinen Augen abwickeln, so sehr er auch mit seinem Herzen daran teilnehmen mag.« Diese alte Trennung der Kunst der Gegenwart von der Kunstgeschichte, die so viel Unheil angerichtet hat durch die Erziehung zum einseitig Kunstwissenschaftlichen ohne gleichzeitige und vorwiegende Anleitung zum Schauen, zu eigener Beurteilung des geistigen Wertes eines Kunstwerkes, sollte doch ein für allemal beseitigt werden. Gewiß soll der Kunsthistoriker sich nicht zum Propheten aufwerfen, auch nicht jeder Tagesgröße huldigen, aber die Moderne aus dem Kultur- und Wirtschaftsleben der Neuzeit heraus verstehen zu lernen, den großen Zusammenhängen mit der Kunst vergangener Zeiten nachzuspüren, das ist seine Sache. Bei Monographien wie den vorliegenden kommt noch die äußerst reizvolle Aufgabe hinzu, das geistige Fluidum zu erfassen und plastisch darzustellen, das trotz der verschiedenen Zeitströmungen in unseren deutschen Kunstzentren wesentlich das gleiche geblieben ist. Dieses Thema kann nur dadurch völlig ausgeschöpft werden, daß das Bild, das die Kunststätten in der Gegenwart zeigen, in seiner ganzen Breite erfaßt und historisch- perspektivisch zerlegt wird. Der Standpunkt des »Heute« darf dabei allein entscheiden über Wert oder Unwert des Alten, anderseits gehört aber ein historisch geschultes Auge dazu, beurteilen zu können, wo frischer Saft in neuen Zweigen steigt, wo künstlich aufgepfropfte Reiser sind, die niemals eins werden mit dem alten Stamm. Es ist viel gespöttelt worden — vielleicht mit Recht — über den schulmeisternden Historiker, und das hat uns fast vergessen lassen, wie sehr Kunst und Kunstgeschichte sich gegenseitig befruchten können und müssen. Schade, daß die vorliegende Sammlung nicht ergiebiger in dieser Beziehung ist, daß Osborns Buch über Berlin, das nirgends den Zusammenhang mit der Gegenwart verliert, nicht voller ausklingen konnte, daß wir den breiten Strom künstlerischen Lebens, der München durchflutet, nur in der Ferne vergangener Zeiten schauen konnten.

Die »berühmten Kunststätten« erscheinen seit dem 40. Bande in Taschenformat mit biegsamem Einband, als künstlerische Reisebegleiter für Kunstverständige und Laien. Würden sie mehr als bislang die moderne Kunst berücksichtigen, so wären sie die besten Kunsterzieher, weil sie in concreto betrachten lehrten, was Bodenständigkeit, was natürliche Entwicklung in der Kunst zu bedeuten hat. Hoffentlich entschließt sich der Verlag, für Neuauflagen und neue Bände ihr Programm zu erweitern, vielleicht gar das moderne München in einem besonderen Bande zu würdigen. Dr. J. Bartmann

Gefälschte Kunstwerke. Von Stephan Beissel. 8° (VIII u. 176). Freiburg 1909, Herdersche Verlagshandlung. M. 2.30; geb. in Leinw. M. 3.—.

Ein großer Streit ist vor nicht langem über die Echtheit oder Unechtheit des berühmten Bildes »Madonna mit der Wickenblüte« im Wallraf-Richartz-Museum in Köln ausgebrochen. Die gewiegtesten Kenner sind in denselben verwickelt. In aller Erinnerung ist noch die Geschichte der sogenannten Tiara des Saitaphernes, einer berühmten Fälschung, mit welcher 1896 die Verwaltung des Louvre, die 200000 Fr. bezahlte, so übel hereingelegt wurde. Die bekannte Tatsache, daß eine Menge höchst geschickter Hände an der Arbeit ist, Altertümer und Originalwerke längst verstorbener Meister frisch zu fabrizieren, um einem tiefgefühlten Bedürdnis der Sammler abzuhelfen, geht zunächst diese letzteren an. Doch auch jene Kunstfreunde werden nicht ohne Nutzen Umschau im Gebiete der Fälschung halten, welchen der objektive Kunstwert einer Arbeit ausschlaggebend ist. Die Fälscher wollen zunächst kultur- und kunstgeschichtliche Werte vortäuschen oder sie spekulieren auf einen unverständigen Personenkultus. Obige Studie Beissels führt in dieses Gebiet ein. Der Verfasser gibt zahlreiche Proben von den zum Teil schwindelhaften, unsinnigen Preisen, die für einzelne Meisterwerke oder Raritäten bezahlt werden, und zählt die bekanntesten Fälschungen auf. Sodann wird der Leser in die Werkstätten und geheimen Kunstgriffe der Fälscher eingeführt. Allein damit, daß man ein nagelneues echtes Altertum hergestellt hat, ist noch niemand etwas gedient, aber man will doch verdienen, viel verdienen. Hier setzen die Kniffe der Händler ein, und das Kapitel, das darüber handelt, liest sich ganz vergnüglich. Ein Blick auf die Sammler schließt das gediegene Buch. Leider kann man nicht auf die Erfüllung jener Hoffnung — die im Grunde eine Mahnung ist, — rechnen, welche Beissel im Schlußsatz ausspricht, daß rechte Bildung, Festhalten an der früher so gepriesenen deutschen Biederkeit und Ehrlichkeit, ungeschminkte Freude am Wahren und Schönen auf die Dauer siegen möchte über alle Fälscherkünste. Für die Sammler gäbe es ein sicheres Mittel, sich gegen Fälschungen zu sichern, und das wäre der Ankauf neuer Kunstwerke in den Ateliers der Künstler oder auf den Ausstellungen. Staudhamer

---

Vom Kreuzweg von Prof. Fugel erschienen farbige Reproduktionen (vergl. beil. Prospekt). Wir kommen auf das Werk in der bald erscheinenden Fugel-Nummer ausführlich zurück.

Redaktionsschluß: 12. Oktober.

DER·PIONIER·
MONATSBLÄTTER·FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·
GEGR. OKT. 1908 | REDAKTEUR: S. STAUDHAMER, MÜNCHEN. | JÄHRL. M. 3.—

An die Freunde der christlichen Kunst!

□ □ □

Als wir vor Jahresfrist mit dem „Pionier" auf den Plan traten, waren wir uns der vielfachen Schwierigkeiten, die uns erwarteten, wohl bewusst. Nur die Überzeugung, dass eine derartige Zeitschrift förderlich, ja ein Bedürfnis sei, konnte die Bedenken überwinden.

Um so mehr freuen wir uns, feststellen zu können, dass die Erfolge des ersten Jahres befriedigen, und die Hoffnung auf eine weitere Verbreitung, einen nützlichen Ausbau und eine segensreiche Wirksamkeit des „Pionier" dürfte nicht trügerisch sein.



SCHMIEDEISERNER ALTAR-LEUCHTER
im ganzen 54 cm hoch
von Reinhold Kirsch, München

Es gibt viele Fragen des Kunstlebens, die im Rahmen einer grösseren Kunstzeitschrift nicht gut behandelt werden können, deren Kenntnis aber dennoch jedem unerlässlich ist, wenn er zu einer rechten, tiefgehenden Freude an der Kunst gelangen will. Der „Pionier" will über all das in anschaulicher Weise unterrichten.

Der Geistliche hat in seiner amtlichen Stellung vielfach mit Angelegenheiten zu tun, die nicht mehr rein künstlerischer Natur sind, sondern mit anderen Gebieten eng zusammenhängen, mit der Dogmatik, Liturgie, mit der Ikonographie, mit Fragen der Seelsorge und der Volkserziehung; er hat Stellung zu nehmen zu rein praktischen Erwägungen, wie es namentlich bei Kirchenbauten, Restaurierungen, bei neu auftauchenden Zeitbedürfnissen und Neuanschaffungen kirchlicher Geräte der Fall ist. Auf allen diesen verwickelten Gebieten will der „Pionier" beratend und durch Wort und Bild anregend begleiten.

Der Leiter des „Pionier" steht durch seine Erziehung, seinen Stand und seine Laufbahn jenen Kreisen so nah als möglich, denen der „Pionier" dienen will. Er stützt seine Tätigkeit auf den innigen Verkehr mit den Lesern und auf die Mitwirkung bewährter Künstler und Schriftsteller und wird die bisher gemachten Erfahrungen im kommenden Jahrgang weitgehend verwerten.

Der Verlag wird keine Opfer scheuen, um die Ausstattung auf der Höhe zu erhalten und immer reicher zu gestalten; ist es doch die Aufgabe des „Pionier", der christlichen Kunst neue Wege zu bereiten, neue Freunde zu gewinnen, neuen Aufschwung zu verschaffen. Diese Aufgabe will er im engen Anschluss an die idealen Ziele der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" erfüllen.

Der „Pionier" erscheint im Format der allgemeinen Kunstzeitschrift „Die christliche Kunst" und dürfte den Abonnenten derselben als Ergänzung bzw. Beiblatt willkommen sein. Bei seinem geringen Preis kann er von jedermann, insbesondere auch von den Studierenden der Theologie ohne Opfer gehalten werden.

Nachstehende Textproben mögen den verehrlichen Lesern einen Einblick in den reichen Inhalt der Zeitschrift gewähren.



ANTON BAUR GRABKREUZ

WICHTIGE AUFGABEN

Nur wenige Geistliche kommen in die Lage, Aufträge auf kirchliche Kunstwerke zu geben oder zu veranlassen. Und doch soll und kann jeder Priester in seine Wirksamkeit die Pflege der christlichen Kunst und auch der edlen Profankunst einbeziehen, weil das nun einmal ein Bedürfnis unserer Zeit ist, das andere unheilvoll aufgreifen, wenn ihnen der Klerus nicht zuvorkommt. Für seine Person wird er es tun durch Beteiligung an jenen Vereinigungen und Unternehmungen, welche auf unserer Seite die Hebung des Kunstverständnisses bezwecken, sowie durch Verbreitung der auf unserer Seite geschaffenen Publikationen. Jeder Geistliche hat heutzutage Fühlung mit Vereinen. Dort kann er unendlich viele gute Saat ausstreuen, wenn er gelegentlich Erörterungen über Kunstthemen anregt oder Vorträge über unsere Bemühungen auf dem Kunstgebiete hält und die katholischerseits geleisteten Arbeiten gebührend bekannt macht. Wer das tut, bringt wahrlich kein Opfer, sondern erfüllt nur einen Akt der Gerechtigkeit, denn die Leistungen auf unserer Seite stehen an Qualität nicht hinter anderen zurück, und wenn sie quantitativ noch nicht so mächtig sind, so kommt das daher, dass sie von den Anhängern einer entgegengesetzten Weltanschauung selbstverständlich nicht gefördert und wohl auch von den eigenen Gesinnungsgenossen bedauerlicherweise recht lau unterstützt werden. In Bälde wird auch der letzte Schein einer Berechtigung zur Behauptung schwinden, dass auf unserer Seite keine genügenden oder doch nicht genug Publikationen fürs Volk geboten würden.

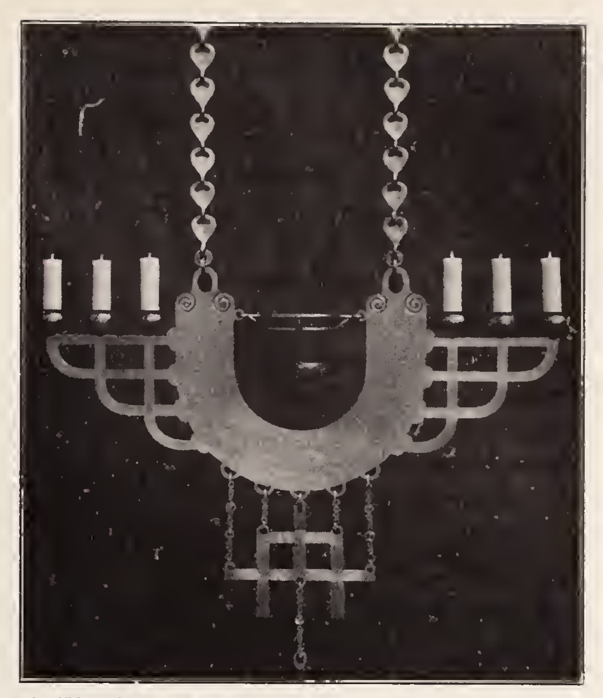
Dann erst die Schule! Wie viele Gelegenheiten ergeben sich, die Kunst als ein Hilfsmittel zur Veredlung der Jugend herbeizuziehen und eine Schutzwehr gegen religionslose Einflüsse auf das Volk zu errichten! Als Religionslehrer, als Schulinspektor, als Erzieher der Christenlehrpflichtigen und als freundschaftlicher Berater und Helfer des Lehrers in der Erziehung der Kleinen kann der Geistliche der Jugend eine Vorliebe für kirchliche Darstellungen einflössen, das Verlangen nach künstlerisch und edel illustrierten Büchern wecken und gleich praktisch befriedigen helfen. Aus diesem Grunde greift die Tätigkeit des „Pionier“ auch in das Gebiet der Kunstpflege in Schule und Familie über, auch wird die Redaktion gern Aufschlüsse geben oder vermitteln.

KÜNSTLERISCHES SEHEN

Wenn man Kunst lehrt, glaubt man es heutzutage auf dem Wege des kunstgeschichtlichen Unterrichtes tun zu müssen. Man kann es auf diesem Wege tun, muss es aber nicht. Das kunsthistorische Kennertum ist ein wissenschaftliches Fach, eine schöne Sache für sich, aber nicht zu verwechseln mit dem künstlerischen Kennertum. Das erstere befasst sich zumeist mit dem, was die Kunstwerke der verschiedenen Zeiten und Länder oder den einen Künstler einer und derselben grösseren Gruppe von den anderen unterscheidet. Das letztere achtet auf den Grad und die Art der künstlerischen Genüsse, die uns ein Kunstwerk ohne Rücksicht auf Autor und Entstehungszeit bietet, kurz auf das, was eine Arbeit zu einem

Kunstwerk macht. Hier scheidet das historische Interesse aus. Die meisten Gebildeten müssen auf eine kunsthistorische Durchbildung verzichten, und es genügt für sie die Kenntnis der allgemeinen Richtlinien; aber einer guten künstlerischen Schulung soll kein Gebildeter ermangeln. Dieses sich zu erwerben, ist nicht schwer und ein steter Genuss. Man verschaffe nur den Besuchern der Mittelschulen und soviel als möglich auch schon Volksschülern gutes und ohne Einseitigkeit ausgewähltes Anschauungsmaterial. Auch an den Hochschulen, insbesondere an den Lyzeen, stelle man das zwanglose, nicht von unnützen historischen Details beeinträchtigte Schauen und Geniessen in den Vordergrund und knüpfe an das vorgewiesene Anschauungsmaterial derartige Erörterungen an, die das kunsthistorische Sehen in den Dienst des künstlerischen Betrachtens stellen, ja in ihm aufgehen lassen. So lernt der Schüler Kern und Schale auseinanderhalten.

S. St.



EWIG-LICHT-LAMPE in der Kapelle der Benediktiner von St. Ottilien zu München
Entwurf von Hans Miller, Ausführung von Frohnsbeck (München)

ÜBER AKUSTIK DER KIRCHEN

Von Hugo STEFFEN, Architekt, München

Wenn es auch in vorliegendem Artikel nicht möglich sein kann, die Grundzüge einer massgebenden Akustik von Innenräumen unter Berücksichtigung der verschiedensten und oft verwickelten Grundrissdispositionen, der mannigfaltigen Tiefen, Breiten und Höhen, sowie des jeweiligen Materials der Gebäude usw., vollständig auszuschöpfen, so will ich doch versuchen, nach meinen Beobachtungen einiges Geeignete niederzulegen, das zur Fortentwicklung dieser brennenden Frage beitragen dürfte. Fehlen doch der Wissenschaft immer noch Klarheiten und feststehende Grundsätze in diesem Gebiete, welches bis jetzt, trotz eifriger, und zwar nicht ganz vergeblicher Versuche, von Schleiern umhüllt ist.



BETSTUHL
Entwurf von W. Kirchbauer, Ausführung von Louis Hermanns

Mit den raffinierten Mitteln der heutigen Technik kann man aber selbst bei Räumen mit schlechtester Akustik durch mancherlei Neuerungen in Gestalt dekorativen Schmuckes bedeutend nachhelfen. Derartige „Hilfsmittel“ verstanden schon die Alten trefflich anzuwenden und neuere Untersuchungen ergaben, dass mancherlei innerer Schmuck alter Kirchen nicht nur der Schönheit allein diente, sondern angebracht wurde, um dadurch in erster Linie eine gute Akustik herzustellen. Dazu gehören z. B. teilweise die an mittelalterlichen Gotteshäusern in der Renaissance- beziehungsweise Barockzeit

hinzugekommenen Wandvertäfelungen, Bögen und dergleichen, innere Zierden, von denen man bisher glaubte, sie seien nur aus dekorativen Gründen entstanden.

Pfarrer Westermayer von St. Peter in München erzählte mir in den achtziger Jahren, dass die dortige mittelalterliche Frauenkirche vor Beseitigung des 1604 von Peter Candid errichteten Bennobogens eine noch weit bessere Akustik besass. Bekanntlich wurde dieses Juwel dekorativer Kunst und dieser herrliche Abschluss von Chor und Schiff 1861 entfernt.

Ein anderer interessanter Fall ist mir aus Halle a. d. Saale erinnerlich. Zu den schönsten, gotischen Gotteshäusern des 14. Jahrhunderts gehört die Moritzkirche daselbst. Sie besass bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts prächtige, fast um das ganze Kircheninnere herumlaufende, hohe Wandvertäfelungen, geschnitzt von einem gewissen Antonius Pauvart aus Ypern in Flandern 1561, die aber leider gelegentlich einer Restauration durchweg abgebrochen und in alle Winde verstreut wurden. Kaum waren jedoch die Wände ihres Schmuckes beraubt, da erkannte man den grossen Vorteil dieser Innenarchitektur, denn seitdem hat die Kirche eine schlechte Akustik. Die Worte des Predigers klingen dumpf und geben Widerhall. Bei einer späteren Renovation machte man den Versuch und ersetzte die frühere Vertäfelung provisorisch durch dicke Bretter, wodurch sofort das lästige Echo verschwunden war und der Geistliche klar und deutlich, selbst in der entlegensten Ecke wieder wie einstmals verstanden werden konnte.

(Fortsetzung im „Pionier“ II. Jahrgang.)



HENRY WILSON KELCH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer. — Für den Inseratenteil verantwortlich: Carl Winkler. — Druck von F. Bruckmann A.-G. Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
VI. JAHRGANG
1. DEZEMBER 1909
HEFT 3
OKT. 1909—SEPT. 10
PREIS PRO QUARTAL M. 3.-
EINZELHEFTE M. 1.25
INHALT:
Zur Malerei der Frührenaissance Altbayerns. Von Ph. M. Halm. — Große Berliner Kunstausstellung 1909. Von Dr. Schmidkunz (Schluß). — Sebastianusstatue. Von Dr. Senger. — Wettbewerb für eine neue Kirche in Memmingen. — Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft f. christl. Kunst. — Tagung f. Heimatschutz und Denkmalpflege. Von Dr. O. Doering. — Wiener Brief. Von Richard Riedl. — Konkurrenzausschreiben. — Verschiedenes. — Münchner Malerei des 18. Jahrhunderts. Von Franz Wolter. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau.
30 Abbildungen im Text. Farbige Sonderbeilage: M. Feuerstein, Der hl. Franz Xaver spendet Indiern die Taufe.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN





Martin Feuerstein pinx.

Verl. der Gesellsch. f. christl. Kunst, München

ZUR MALEREI DER FRÜHRENAISSANCE ALTBAYERNS

Von PHILIPP MARIA HALM

Es gehört zu den reizvollsten und dankbarsten Aufgaben des Kunsthistorikers, Stilwandlungen nachzugehen und ihre Keime und Lebensbedingungen nach Möglichkeit darzulegen. Freilich muß aber ein derartiges Beginnen eine möglichst umfassende Kenntnis der Kunstdenkmäler des Gebietes zur Voraussetzung haben, denn mit »großzügigen« Entwicklungstheorien, gewonnen aus einigen wenigen Werken, läßt sich gewöhnlich nichts erreichen. Hier ist mehr denn irgend sonstwo Kärrnerarbeit, das Schürfen nach Einzelheiten, unerläßliche Forderung.

Ich habe schon gelegentlich meiner Studien über die Holz- und Steinplastik Ober- und Niederbayerns mehrfach darauf hinweisen können, welch wesentlicher Anteil an der Entwicklung der Frührenaissance in Altbayern der »gedruckten Kunst«, wie Dürer so schlicht und doch so treffend Holzschnitt und Kupferstich benennt, zukommt. Matthäus Krenıß und Stephan Rottaler haben sich da und dort Rat und Hilfe bei den Graphikern geholt und sich unter dem Einflusse von Dürer u. a. entwickelt und ausgereift.[1])

Nicht weniger als die Plastik steht aber auch die Malerei Altbayerns zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Abhängigkeitsverhältnis von den graphischen Künsten. Dies ist bisher unerkannt geblieben und dieser Umstand mag unsere flüchtige Skizze rechtfertigen, die keineswegs eine systematische Untersuchung des Gesamtmaterials darstellt, sondern nur eine Reihe von Beispielen, wie sie sich einem beim öfteren Verkehr mit den Denkmalen plötzlich vor Augen stellen, als Rohmaterial zu einer künftigen Verarbeitung festhalten will.

Beschränke ich mich hier nur auf das frühe 16. Jahrhundert, so will ich damit aber keineswegs sagen, daß etwa das 15. Jahrhundert sich derartiger »Eselsbrücken« nicht bedient hätte. Die Spuren von Meistern wie Martin Schongauer, Nikolaus Mair von Landshut oder der Meister E. S. lassen sich mehrfach ebenso in der Plastik wie in der Malerei nachweisen, bald in direkten Kopien einzelner Motive, bald in mehr oder weniger freien Umbildungen. Aber erst im 16. Jahrhundert häufen sich die Beispiele solch praktischer Verwendung graphischer Blätter, und man darf wohl behaupten, daß fast überall, wo es sich um Neuerungen formaler Art handelt, diese nicht so sehr auf Rechnung einer innern Entwicklung, als vielmehr auf direkte oder indirekte Einwirkung dieser fremden Faktoren zu setzen ist.

Ich greife zunächst als das drastischste und umfangreichste Beispiel einen kleinen Altar heraus, der bisher immer als eines der interessantesten Werke der Münchener Malerschule geschätzt wurde, den Altar von Unterölkofen bei Grafing (Abb. S. 66 und 67).[2])

Der Altar wurde für die dortige Schloßkapelle gefertigt, wie aus den beiden an der Predella desselben angebrachten Wappen hervorgeht. Es sind die des Hildebrand von Kitscher, der aus Sachsen stammte und sich 1513 in Bayern niederließ, und seiner Frau Barbara von Stadion. Hildebrand von Kitscher erwarb Schloß Unterölkofen im Jahre 1516 und gab den Altar umgehend in Auftrag, wie aus der Jahrzahl 1517 am Sockel der Marienfigur hervorgeht. Die Jahrzahl 1520 an der Predella, die jedenfalls auf die Malereien sich bezieht, geben zugleich die Vollendung des Werkes.

Wie bei den meisten bayerischen Altären aus den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, bewahrt auch der Altar von Unterölkofen noch durchaus die Anlage des mittelalterlichen Schrein- und Flügelaltars. Auch das geschnitzte Ornament bringt noch keine Neuerung, dagegen entfaltet sich auf der gemalten Predella schon vollkommen die neue

[1]) Halm, Stephan Rottaler 1908, S. 10 ff. Halm, Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustils in »Die christliche Kunst«, V (1909), S. 65.

[2]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, 2, S. 1401, Taf. 202. — B. Riehl, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In den Abhandlungen der K. B. Akademie der Wissenschaften, III. Kl., XXIII. Bd., II. Abt., S. 455. — R. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, 1905, S. 33.



ALTAR IN UNTERÖLKOFEN (OFFEN)
Text S. 65 ff.

Formenwelt in den beiden kandelaberartigen Säulchen und in den beiden Engelchen mit den schweren Blumengehängen. Fast möchte man die Predella als nicht zum Altare gehörig betrachten, wiese nicht die Einheitlichkeit der Malerei diese Vermutung ohne weiteres zurück.

Im Schrein des Altars stehen drei sehr fein bewegte und gut geschnittene Holzfiguren: in der Mitte auf einem erhöhenden Rundsockel Maria mit dem Kinde, ihr zur Seiten rechts St. Erasmus, links St. Georg. Die beiden Seitenfiguren sind im engsten Zusammenhang mit der Mittelfigur gedacht, sie drehen sich leise dieser zu und schließen sich mit ihr zu einer wohl aufgebauten Gruppe.

Bei geöffnetem Schrein, sozusagen im Feiertagsgewande, zeigen die Innenseiten der be-



ALTAR IN UNTERÖLKOFEN (GESCHLOSSEN)
Text S. 65 ff.

weglichen Flügel, die sonst in Altbayern in der Regel mit Reliefschnitzwerk geziert sind, uns links oben in Malerei die hl. Katharina, rechts oben St. Barbara, beide in einer Sella sitzend, links unten den hl. Onuphrius, rechts den großen Heiden St. Christophorus. Reicher noch ist der Gemäldeschmuck, wenn der Schrein geschlossen ist. Auf den beweglichen Flügeln sehen wir links oben St. Margareta thronend, im Felde darunter, an einem Tische beisammensitzend, St. Jakobus Minor und St. Philippus; rechts die hl. Anna selbdritt[1]) und darunter St. Andreas. Auf dem linken Standflügel wird oben St. Maria Ägyptiaka von einem lustigen Engelhäuflein gen Himmel getragen, und in

[1]) Hiernach sind »Die Kunstdenkmale Bayerns«, die in dem Bilde die Begegnung von Maria und Elisabeth sehen, zu berichtigen.



HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN? HL. KATHARINA
Text S. 69

eine Systemlosigkeit bedeutet, wie sie die Gotik und Renaissance niemals kannte. Bei geöffneten Flügeln tritt sie nicht sonderlich hervor. Es korrespondieren wenigstens je die beiden oberen und die beiden unteren Felder miteinander. Sonderbarlich aber mutet schon an, daß auf diesen Flügeln je eine obere Sitzfigur mit einer stehenden Figur wechselt. Der alte Kanon ist hier wesentlich erschüttert. Stärker aber noch fallen solche Ungereimtheiten bei geschlossenem Schrein auf. Unverfroren stellt der Maler dem Sitzbild der hl. Margareta im Oberfeld des linken beweglichen Flügels die Standgruppe einer hl. Anna Selbdritt auf dem rechten Flügel gegenüber; in dem Unterfeld korrespondiert rechts ein Apostel mit zweien auf der linken Seite. Auf den Standflügeln sehen wir ähnlich schroffe Widersprüche. Dem lebendigen Getriebe der Himmelfahrt der Maria Ägyptiaka — linker Flügel — soll die stille Beschaulichkeit der sitzenden Apollonia — rechter Flügel — entsprechen, der schmerzdurchzuckten Aktfigur des hl. Sebastian im Kranze der mitleidigen Engelsknäbchen — linker Flügel — die Reiterfigur des Haudegens St. Jörg. In Wirklichkeit harmonieren in der bildmäßigen Erscheinung genau genommen, aber nur zwei Felderpaare, Maria Ägyptiaka und St. Sebastian auf dem linken Standflügel und die hl. Margareta auf dem linken Schreinflügel mit der hl. Apollonia auf dem rechten Standflügel. Im übrigen aber lösen sich die denkbar verschiedensten Auffassungen und Stimmungen ab, so daß der Altar den Anschein erweckt, als seien die Flügel aus unterschiedlichen Tafeln mehrerer Altäre zusammengesetzt. Nur das einheitliche Kolorit und das dekorative Beiwerk an Ranken und ähnlichem belehrt uns über die Ursprünglichkeit des ganzen Arrangements, die überdies noch durch die feste Fügung der Flügel absolut gesichert erscheint.

Die Unstimmigkeiten beginnen sich in dem Augenblick zu klären, wo man erkennt, daß die Malereien in ihrer Formensprache nicht

ähnlich lebhaftem Getümmel sieht man im unteren Feld Engelchen den gemarterten hl. Sebastian von den Pfeilen befreien. Der rechte Standflügel zeigt im oberen Feld St. Apollonia sitzend und in einem Buche lesend, im unteren Feld den hl. Georg mit seinem Schimmel im Kampfe über den Drachen setzend. Das Mittelstück der Predella nimmt eine figurenreiche Beweinung Christi ein.

Man muß staunen, welche stattliche Zahl von Heiligen der Maler auf dem kleinen Altar unterzubringen wußte, und mehr noch darüber, daß er, trotzdem es sich fast nur um Einzelfiguren handelte, die Klippe der Eintönigkeit und Langweile glücklich umschiffte. Man wird aber anderseits auch alsbald erkennen, daß gerade dieser Wechsel im einzelnen

das geringste mit altbayerischer Kunst zu tun haben. Bayerisch ist nur die lebhafte, wenn auch etwas schwere Färbung, die freilich zum Teil auch auf Rechnung einer späteren Übermalung zu setzen ist und der Gesichtstypus der drei Apostel mit ihren dörperhaften plumben Zügen. Man muß die Köpfe neben das schmerzverzogene Antlitz des hl. Sebastian halten, um des großen unüberbrückbaren Gegensatzes bewußt zu werden.

Der Grundcharakter des merkwürdigen Werkes ist unzweifelhaft fränkisch. Dies könnte sich schließlich durch die Annahme erklären lassen, daß der Meister etwa in Nürnberg gelernt hat; es deutet jedoch der ganze farbige Vortrag darauf hin, daß er niemals in Franken gewesen. Damit schließt sich aber auch die Vermutung aus, daß etwa ein aus dem Norden zugewanderter Meister die Malereien gefertigt haben könnte. Somit bleibt als der einzige Ausweg, daß gedruckte Kunst die Mittlerin der unbayerischen Züge in diesem bayerischen Werke ist. Von dieser wurde denn auch der ausgiebigste Gebrauch gemacht.



HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN (?) HL. BARBARA

Text nebenan

Nehmen wir zunächst zwei Bilder des geöffneten Schreines! Zu den schönen Sitzfiguren der hl. Katharina und der hl. Barbara haben als direkte Vorlagen die beiden prächtigen Holzschnitte (Abb. S. 68 und 69) gedient, welche, da sie oftmals mit Dürers bekanntem Monogramm vorkommen, diesem fälschlich zugeschrieben wurden. Sie kommen jedoch nicht Dürer, sondern mit größter Wahrscheinlichkeit dem Hans Leonhard Schäufelein zu. (Retberg A. 39 und 40; Bartsch App. 24 und 25; Passavant 261 und 262.) Der Maler lehnte sich nicht bloß im allgemeinen Motiv an sein Vorbild an, sondern behielt auch alle Einzelheiten wie z. B. die Falten, die Locken, die Drôlerien an den Sesseln bis ins kleinste bei. Nur den Turm der hl. Barbara gab er in größeren Maßen wieder. Durch ein leichtes Neigen der Köpfe der beiden hl. Jungfrauen vermied der Künstler den allzu strengen monumentalen Charakter der graphischen Blätter und stimmte so seine Bilder mehr in das Idyllische um.

In ganz der gleichen peinlich genauen Weise fand ein Holzschnitt von Lukas Cranach Verwendung; er wurde in dem Annaselbdritt-Bilde der Außenseite des rechten Flügels kopiert (Abb. S. 70). Und nochmals stand Lukas Cranach Pate bei dem Reiter St. Jörg, nur daß der Maler hier sein Vorbild weniger sklavisch abschrieb. Dem Holzschnitt (Lippmann 16, Bartsch 64, Sch. 74) gegenüber verändert er stellenweise das Kostümliche. Das Netz des Pferdes z. B. zeigt mehr quadratische als rautige Maschen. Ferner bildet er die Lage des Untiers um und endlich läßt er im Gegensatz zu dem Stich, wo der Strei-



LUCAS CRANACH D. Ä. HL. ANNA SELBDRITT

Text S. 69

ter mit scharfem Blick den Drachen im Auge behält, St. Jörg aus dem Bilde herausschauen. Es kommt durch diese kleinen Unterschiede ein etwas anderer Zug in die Darstellung; ferner auch noch dadurch, daß die allgemeinen Höhen- und Breitenverhältnisse des schmalen Raumes der Flügel halber verändert werden mußten, aber nichtsdestoweniger bleibt noch genug von dem Original erhalten, um die Abhängigkeit der Malerei von demselben erkennen zu können.

In der Mappe des altbayerischen Altarmalers lagen ferner auch Blätter Hans Baldung Griens, dessen Helldunkeltechnik es dem Kopisten ganz besonders angetan haben mußte, denn er übertreibt sie noch etwas, wie uns sein hl. Sebastian lehrt. Er nahm hier den prächtigen Holzschnitt (Bartsch 36) vom Jahre 1512 (Abb. S. 71) und variiert ihn nur um Weniges, so in der Stellung des linken Fußes, dessen Verkürzung seinem Können offenbar zu schwierig erschien; dann reduzierte er die hilfreichen Engelchen von fünf auf vier und änderte schließlich die Funktion des linken Putto. Ganz in der gleichen Weise mußte seinen Zwecken auch der Holzschnitt des gleichen Meisters mit der von Engeln in den Himmel getragenen Maria Ägyptiaka dienen (Pass. 71). Mehr als bei allen andern Bildfeldern fällt hier das Skrupellose und der geringe Geschmack des Kopisten dadurch ins Auge, daß er zwei innerlich und äußerlich so verwandte Darstellungen nicht als Gegenstücke verwertete, sondern sie übereinander auf dem nämlichen Flügel anbrachte.

Neben den Einzelblättern eines Dürer, Baldung und Cranach aber war es noch ein kaum handgroßes Büchlein, das unserem Maler in seinen Nöten helfen mußte, der Hortulus animae, in der 1518 bei Peypus in Nürnberg erschienenen Ausgabe, die Hans Springinklee, der selbst nur zu sehr im Banne der Großen stand, mit zierlichen Schildereien ausgestattet hatte. Nicht weniger als fünf der Bilder des Altars sind diesem Seelengärtlein entsprossen. Ohne wesentliche Änderungen wurden herübergenommen der Apostel Andreas (Abb. S. 73) und der hl. Christophorus (Bartsch 15 und 28). Die hl. Katharina Springinklees (Bartsch 42) (Abb. S. 72) aber wandelt er mit Hilfe einer großen Zahn- oder besser Feuerzange zur hl. Apollonia. Zu einer hl. Margareta aber muß St. Barbara (Bartsch 41) (Abb. S. 72) die Gestalt der Heiligen bieten, den Thronsessel aber entlehnt er zum Teil dem Bilde des hl. Ambrosius, zum Teil einer Anbetung des Kindes. Bei dem Apostelpaar ist dieses Mixtum compositum komplizierter, es würde zu weit führen, alle Ingredienzien aufzuführen.

Man sieht, der Maler wußte sich spielend über die mangelnde Gabe der Erfindung hinwegzusetzen. Was er machen sollte, hatten ja andere schon viel besser gelöst als er, warum sich also lange sorgen und mühen?! Wer hätte ihm in dem abgeschiedenen Schloßkirchlein seine Beutezüge nachweisen können?

Von den dreizehn Gemälden des Altars haben wir elf auf ihre eigentlichen Urheber zurückführen können. Übrig blieben nur der hl. Onuphrius und das Predellenbild der Beweinung, für die ich kein Vorbild benennen

kann. Wer aber möchte deshalb glauben, daß der Maler hier aus Eigenem geschöpft hätte?

Auch für die ornamentalen Motive der Predella fehlen direkte Belege. Sie sind aber selbstredend auch unter dem Einflusse der Buchkunst entstanden, aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um eine Mischung aus Nürnberger und Kölner Drucken.

Die Malereien sind keineswegs fein, sondern im Gegenteil von ziemlich handwerklicher Derbheit. Nichtsdestoweniger übt der Altar in seiner Gesamtheit eine ansprechende Wirkung aus. Leider fehlt uns der Name des Meisters. Aus örtlichen Gründen möchte ich nicht wie bisher München, sondern Rosenheim als Sitz desselben annehmen, da wir unweit dieser Stadt noch Resten eines Altarwerks der gleichen Hand begegnen. Es sind das zwei Altarflügel in Roßholzen, die uns die hl. Matthäus und Johannes Evangelista in ganzen Figuren darstellen.[1]) Die Gesichtszüge der beiden Heiligen decken sich ganz und gar mit den derben, knorrigen Köpfen der drei Apostel auf dem Altar in Unterölkofen, von dem auch die gemalten Zweige herübergenommen sind. Auch bei den beiden Roßholzener Heiligen halte ich die Benützung eines graphischen Vorbildes für absolut sicher, wenn ich auch nicht in der Lage bin, ein solches direkt zu bezeichnen.



HANS BALDUNG GRIEN — HL. SEBASTIAN

Text S. 70

Der Altar in Unterölkofen steht in Altbayern hinsichtlich Heranziehung fremder Elemente keineswegs vereinzelt da, wenn auch kein zweites Werk eine Fundgrube von solchem Reichtum darstellt. Merkwürdig muß erscheinen, daß der Maler nicht ein einziges Blatt von Dürer verarbeitete. Das schien ihm doch zu gewagt. Andere Meister aber entblödeten sich nicht, auch ihn sich nutzbar zu machen. So erkennt man auf einem kleinen Flügelaltärchen von etwa 1520—1525 in Johannishögl bei Berchtesgaden[2]), das übrigens bereits in ausgesprochenen Renaissanceformen aufgebaut ist, in den beiden Apostelfürsten der Flügel deutlich die Entlehnung von Dürers Schweißtuch von 1510 (Bartsch 32), das in Altbayern mehrfach in Schnitz- und Malwerk wiederholt wurde. Handelt es sich hier um eine künstlerisch wenig bedeutende Arbeit, so treffen wir in St. Zeno bei Reichenhall ein Werk, das dem Besten seiner Zeit in Oberbayern zuzurechnen ist. Es sind das zwei große Tafelgemälde, welche laut Inschrift Herzog Wilhelm von Bayern im Jahre 1516 gestiftet hat. Das eine der Bilder, die Himmelfahrt und Krönung Mariä, lehnt sich aufs engste an Albrecht Dürers Blatt aus dem Marienleben von 1510 (Bartsch 94) an. Man merkt aber deutlich, wie wenig der Kopist die formalen Reize des Holzschnittes verstanden hat. All die linearen Feinheiten in der Komposition und vor allem in dem Spiel von Licht und Schatten in den faltigen Gewändern ist untergegangen in der rückständigen künstlerischen Anschauung des Kopisten, die sich besonders in der Vorliebe für schwer fallende, goldgesäumte Brokatmäntel und plumpe Nimben ausspricht. In dem zweiten Bilde, dem Tod Mariä, erkennt man wohl gleichfalls noch das Dürersche Vorbild (Bartsch 93), doch entzog sich ihm der Maler hier wesentlich mehr und selbstredend, wie das Zerrissene der Komposition allein schon genügend besagt, nicht zu seinem Vorteil.

Wie ein anderer dagegen auf Dürers großzügige Weise einzugehen verstand, lehrt ein Glasgemälde in der St. Annakirche in Neuötting, das einem Zyklus angehört, den etwa um das Jahr 1515 der kunsteifrige Degenhart Päffinger, innerster Kammerer Kurfürst Friedrichs

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, 2 S. 1658 und Taf. 223.

[2]) Abb. bei R. Hoffmann a. a. O. S. 37; daselbst Abb.

[3]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I 3, S. 2904 und Taf. 282.



HANS SPRINGINKLEE HL. BARBARA

Text S. 70

des Weisen von Sachsen fertigen ließ (Abb. S. 75). Es stellt die Auferweckung des Lazarus dar.[1]) Die edle Christusfigur entlehnt der Maler dem Abschied Christi von seiner Mutter aus dem Marienleben (Bartsch 92, Abb. S. 74), die Gruppe des Lazarus mit den Frauen aber fügt er, wie ich annehme, selbständig hinzu und rundet die Szene mit Hilfe des groß gesehenen landschaftlichen Hintergrundes zu einer gut geschlossenen Bildwirkung ab, die durch die leuchtenden Farben noch besonders an Reiz gewinnt.

Auch zu Buchillustrationen wurden sicherlich Dürers graphische Blätter mehrfach verwertet, wenn schon ich bis jetzt nur eine derartige Nachbildung nachzuweisen vermag. So ziert den Titel des Wallfahrtsbüchlein »Der hochwirdigen vnd weit berümten Stifft Alten Öting löblich herkommen« von Johannes Aventinus, gedruckt 1519 in Ingolstadt, eine Madonna auf dem Halbmond, die sehr gut von Dürers Stich vor dem Jahre 1495 (Bartsch 30) in Holzschnitt übersetzt worden ist (Abb. S. 76).

Schließlich sei auch noch an ein Goldschmiedewerk erinnert, dessen Abhängigkeit von Dürer schon früher erkannt wurde.[2]) Als Rückwand eines rahmenartigen Reliquiars im Klosterschatz zu Andechs dient eine vergoldete Kupferplatte mit einer Gravierung der thronenden Maria mit der Inschrift: DAS HELDVM HAD LASEN FASEN DIE ERWERG BRVODER SCHAFD DER MÖCZGER 1501 ZVO MYNICHEN. Die Madonna ist vollständig getreu dem Stiche »Die hl. Familie mit der Heuschrecke« von ca. 1495 (Bartsch 44) entnommen. Da es sich um die Stiftung einer Münchener Bruderschaft handelt, haben wir in dem Reliquiar jedenfalls auch eine Münchener Arbeit vor uns und als Schöpfer dieser kommt in erster Linie der archivalisch nachweisbare Münchener Goldschmied Martin Zasinger in Betracht, der wohl identisch mit dem bekannten Stecher M. Z. ist.

Wie schon eingangs betont, will diese Zusammenstellung das Material keineswegs erschöpfen, sondern nur einstweilen das festhalten, was der günstige Zufall geboten.

Seltsam mutet es an, daß die fränkische Schule weitaus den meisten Anklang bei diesen Handwerksmeistern gefunden hat, daß dagegen von den zahlreichen Blättchen Altdorfers sich in den Malwerken nicht ein einziges nachweisen läßt, obwohl doch in dem Altmühldorfer Altar von 1511 und in den Altöttinger Mirakelbildern[3]) ein unzweifelhafter

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, 3 S. 2579 und Taf. 274.

[2]) Walhalla I (1905), S. 14 und 127.

[3]) S. Halm, Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustils in »Die christliche Kunst V (1909), S. 83.



HANS SPRINGINKLEE HL. KATHARINA

Text S. 70

Zusammenhang mit der Regensburger Gruppe gegeben erscheint. Auch südländische Motive sind den altbayerischen Meistern vollständig fremd geblieben. Wenn Stephan Rottaler einmal eine oberitalienische Buchillustration in Plastik übersetzt,[1]) so ist das für dieses Gebiet eine ganz vereinzelte Ausnahme, der die Malerei kein Beispiel gegenüberzustellen vermag. Man darf auch, ohne daß das Material schon vollkommen untersucht worden wäre, schon heute die Behauptung aussprechen, daß wie die Plastik, so auch die heimische ober- und niederbayerische Malerei von direkten italienischen Einflüssen völlig unberührt geblieben ist. Auch die höfisch-italienische Richtung in Landshut drang über die Mauern der herzoglichen Bauten nicht hinaus. Sie blieb den deutschen Meistern innerlich fremd. Freudig griffen diese aber die Kunst Dürers und seiner Nachfolge auf, in der sie nichts anders als eine Steigerung längst gepflogener eigener Kunstanschauung erblickten.



HANS SPRINGINKLEE HL. ANDREAS
Text S. 70. Vgl. Abb. S 67

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Was man etwa häusliche Genrepoesie nennen könnte, führt uns zu R. Eichstaedt, dessen Innigkeit in ein paar bescheidenen und mehr illustrativen Szenen nur wenig hervortritt. Wie diese, so erinnern auch die verschiedenen Bilder von Kindern in Blumengehegen, die H. Seeger malt, oberflächlich an »Gartenlaube«, lassen aber mit steigender Achtung zu ihnen zurückkehren; und eines der besten Porträts stammt von ihm.

A. Schwarzschilds »Märchenprinzessin« ist feiner angelegt, als durchgeführt. Mutter und Kind sind vorgeführt von A. Zick und von F. A. Pfuhle. Das Bild »In der Hoffnung« von M. Fabian, wird dem Thema in geistigerer Weise gerecht, als sonst; auch seine »Stumme Unterhaltung« sieht man gern. »Schwere Stunden« von C. Mücke zeigen eine Mutter an der Wiege.

Von zwei Triptychen führt das M. Gaissers zu einem »Altfrauenhaus in Brügge« und das J. Mühlenbruchs, das viel Absicht zeigt, zu »Tacitus bei den Germanen«. Damit nähern wir uns der Historie. Josse Goossens ist in den oblongen Klecksen seines Bildchens »Die kleine Holländerin. Maskerade« ersichtlich nicht so er selbst, wie als ganz eigentlicher Historienmaler oder vielleicht auch nur Historienillustrator in seiner umfangreichen Darstellung: »Einführung der Büttenpapierfabrikation« usw. Ihm ist am nächsten O. Marcus anzureihen, der mit einem Zusatz von gutem Humor drei Quedlinburger Bürgermeister dahinreiten und Otto den Großen sein Töchterchen als Äbtissin von Quedlinburg einsetzen läßt. Bei A. Egger-Lienz bleibt trotz manches Verwunderlichen genug Größe nicht nur der Fläche, sondern auch des Ausdrucks übrig, während neben A. Hoffmanns »Kampf um die Fahne« wieder einige preußische Militärhistorien über künstliche Mache nicht recht hinauskommen.

Den Bildern, die mehr die Wirklichkeit darstellen, treten die mehr schöpferischen Phantasiekompositionen zur Seite. Etwa beiden Richtungen gehört die von dem Wiener L. B. Eichhorn gemalte Gruppe »Die Gedrückten« an. Phantasien vom irdischen Schicksal entfalten sich in H. Wilkes »Wanderungen des Menschen« und in den blau, blond und schwarz schimmernden »Parzen« von A. Rothaug, den wir auch unter den Illustratoren durch Zeichnungen, wie »Beim Buchenfräulein« und

[1]) Halm, Stephan Rottaler 1908. Abb. S. 35.



ALBRECHT DÜRER DER ABSCHIED CHRISTI VON SEINER MUTTER
Text S. 72

»Erlöst« wiederfinden. H. Halliday phantasiert und charakterisiert einige Musen. C. Mickelaits »Der Gespensterwald« kann als ein eigenartiger Spaß hier angereiht werden. H. Kobersteins »Waldmärchen« und die »Engelwiese« von C. Bantzer (der auch sonstige Landschaften bringt) erfüllen Natürliches mit außernatürlichen Motiven, während ein sehr natürliches Sagenthema, das vom Narziß, auf eine jetzt häufig begegnende Weise in den modernen und mondänen Alltag übergeführt ist durch den »Weiblichen Narziß« der L. von Flesch-Brunningen. Der jetzt vielgenannte Londoner A. E. John ist in »Nirwana« und »Kindheit des Pyramus« etwas forciert und seine »Seraphitra« könnte auch das Märlein von der dummen Gans genannt werden.

Im übrigen bewährt sich wieder die Wechselwirkung zwischen dem Interesse für schöpferische und dem für religiöse Kunst. Unter drei Bildern von G. Max nähert sich der von



AUFERWECKUNG DES LAZARUS. GLASGEMÄLDE IN NEUÖTTING

Text S. 72. Vgl. Abb. S. 74

Sehnsucht sprechende »Friede« einer Madonna. Als eine solche ist eines der beiden Bilder (neben »Siesta«) von S. Lucius bezeichnet; es zeigt in großem Umfang neben einer mehr weltlichen Madonnenfigur das ernster gehaltene Kind und an den Seiten zwei Männer sowie einen Knaben mit einem Kaninchen. Der schon mehrmals charakterisierte F. Stahl bringt venetianische Szenen und eine Art von Heiligen-Konversationsbildern, die er »Präludium« u. dgl. nennt.

Ihm nahe steht F. Stassen, der außer Zeichnungen usw. einen an eng zusammengedrängter Farbenpracht reichen »St. Georg im Rosenhag« bringt. Manch andere religiöse Bilder waren uns bereits untergekommen; so E. Hildebrands »Kreuzigung Christi« und O. Schindlers »Verspottung«. H. Clementz setzt sein vorjähriges Hervortreten nur durch einen Ölberg-Christuskopf fort. B. Knüpfers »Heiliges Idyll« ist eine der Annäherungen an ein Madonnenbild. A. Ber-



TITELHOLZSCHNITT EINES ALTÖTTINGER WALLFAHRTSBÜCHLEINS
Text S. 72, vgl. Abb. S. 77

trand malt unter dem Titel »Die Schwestern« eine Szene am Sarg einer Nonne; man kehrt immer wieder gerne zu diesem koloristischen und luministischen Ausdruck von Innigkeit zurück.

Das Bedeutendste an religiöser Kunst, speziell an Versinnlichung des Übernatürlichen, gibt wieder F. Graf Harrach, und zwar durch ein Seitenstück zu seinem »Nicodemus« vom Vorjahre. Sein »Christus und die Samariterin« setzt die beiden, eben von überirdischem Inhalt erfüllten Figuren in eine weite und wüste Steinlandschaft hinein. Daß dem Christuskopfe noch etwas zur Vollkommenheit fehlt, liegt wohl nicht am Künstler allein.

Auch diesmal reihen wir an die religiösen Bilder Darstellungen von und aus Kirchengebäuden u. dgl. an. Ein »Begräbnis« in trüber Landschaft bringt J. von Kreyfelt, je einen »Kirchgang« B. Clauß (unter herbstroten Bäumen) und C. Herrmann (an einem Mauer-Eingang). Kirchliche Interieurs kommen aus dem Friesischen von H. P. Feddersen, aus dem böhmischen Zisterzienserkloster Ossegg von E. Koerner. Wie dieser, so weiß auch G. Schöbel den Prunk der Barocke zu schildern; und H. Tomecs »Gloria« klingt, als könnten seine Farben jubeln. Neben E. Hausmann, der uns in das Innere von St. Zeno in Verona führt, führen uns andere zu Außenansichten landschaftlicher Art. Mit einem besonderen Geschick einheitlicher Massenwirkung leitet uns O. Günther-Naumburg in die Umgebung des Domes zu Limburg a. L.; an Bergkapellen u. dgl. ist kein Mangel; und den historischen Reiz eines gotischen Kirchenwinkels malt M. Gaisser mit seinem »St. Jacques in Brüssel«, den eines Barockportales A. Kühles unter dem Namen »Aus fürstbischöflicher Zeit« — beide an das erinnernd, was schon aus München über sie gesagt worden ist (»D. Chr. Kunst« V/11, S. 336).

Gleichwie die vielbeliebten Interieurausstellungen so gut wie nichts von religiösem Interesse im Hause bringen, so tun es auch die Interieurmalereien fast gar nicht; und wenn, dann ist es eine Farben- und Lichtstudie, wie P. E. Hildebrandts »Beim Bibellesen«. Bleibt eine »Abendandacht« od. dgl. des schonerwähnten R. Reinicke.

Am schwersten kommen wir durch das Dickicht der beliebtesten Bildergattung, der Landschaft, hindurch. Der unerwartete Tod des Berliners W. Hamacher veranlaßt uns, ihn an die Spitze unserer Besprechung zu stellen. Seine künstlerische Behandlung der Wasserkante ist allgemein anerkannt; mehrfache Bilder von südlicher und nördlicher See sind über die Ausstellung verstreut; und einer der vier Ehrenpreise ist auf ihn entfallen.

Der Wasserkante huldigen zahlreiche Maler. K. Leipold setzt seine schlicht strenge, gut einheitliche Weise fort. Eine kräftige Einheitlichkeit der Farbenstimmung entfaltet mehr und mehr K. Wendel, mit leuchtendem Braun in Grün (»Das Waldtal«) od. dgl. (»Weihnachten am Haff«). An L. Sandrocks beliebte Küstenbilder schließen sich manche andere an; unter den Landschaften C. Conders (London) sei der »Strand in Cornwall« hervorgehoben.

Das Flußbild ist wenigstens in dieser Ausstellung seltener, als bei dem Reichtum der deutschen Landschaft an Flüssen erwartet werden könnte. Ein Wiener, R. Quittner, gibt mit seinem »Am Ufer des Flusses« (und mit seinen »Fallenden Blättern«) wieder eine gute Einheitlichkeit und Farbenstimmung. Ein Lon-

doner, dem daheim noch keine akademischen Ehren blühen, J. Austen Brown, hatte sich im Mai 1909 durch eine Kollektion im Salon Schulte guteingeführt. Ländliche Genreszenen u. dgl. samt geringeren Porträts ließen ihn auf sympathische Weise aus der Gilde der Maler des Flockigen und Fleckigen, des Welligen und Wolkigen hervorragen; es »klebt« bei ihm nichts, alles ist angenehm locker. So war damals sein »Auf der Flußwiese«, und so war jetzt, gleichsam als ein hohes Lied der grauen Farbe, seine »Feldarbeit am Flusse«. Unter den Reichsdeutschen kommen hier am ehesten in Betracht H. Liesegang (besonders »Niederrheinisches Altwasser. Herbstmorgen«) und mit einigem Abstand M. Clarenbach (»Altwasser« u. dgl.).

Eine Benützung von Wassermotiven zu licht- und farbenreichen Aktkompositionen gibt der Pariser G. La Touche in seinem großen Bilde »Der Sommer« (dem sich ein farbenglühendes »Spanisches Fest« anreiht). Als eine ähnlich weiche Phantasie von Gelb und Grün sei gleich hier M. Pietschmanns »Adam und Eva« erwähnt. — J. J. Shannons Akte im Wasser, wie z. B. »Die blaue Bucht«, kennen wir bereits. Eine gut poetische Porträtphantasie von ihm, »Das silberne Schiff«, sei ebenfalls erwähnt.

Die deutschen Burgen, zumal die Bergburgen, locken unsere Maler weit mehr. Darin liegt auch eine der Größen des immer wieder gerne gesehenen E. Bracht (»Niederburg zu Manderscheid«, »Der Otzberg im Odenwald«), sowie des an Eigenart anscheinend stetig wachsenden C. Langhammer: neben seiner »Wasserburg« heben sich seine »Morgensonne« und seine ganz besonders schöpferische Landschaft »Pastorale« über das Niveau der Ausschnitte aus der Wirklichkeit empor, und seine »Elbniederungen« führen auch zum Flußbilde zurück. Eine »Burg Fürstenstein« bringt M. Genutat, eine »Burg im Morgennebel« E. Liebermann.

Dieser geleitet uns mit seiner »Alten Stadt an der Donau« zu den sehr zahlreichen Stadtbildern. Was darin C. Palmié durch seine Münchener Rathausbeleuchtungen leistet, ist bekannt. Manch anderes führt zugleich zum Flußbilde zurück. So huldigen den schönen Stadtbildern Amsterdams H. Herrmann und H. Hermanns. Im übrigen locken besonders Berlins Großstadtbilder. Neben den dafür gut bekannten Malern H. Hartig und P. Hoeniger treten jetzt im Graphischen H. Dahmen und J. A. Barth hervor. Weiter nennen wir bei dieser Gruppe M. F. Koch,



MARIA AUF DEM HALBMOND. VON ALBRECHT DÜRER
Text S. 72

A. Liedtke, G. Mair, H. Harder, A. Paul, M. Monnickendam. Gute Dorfbilder zeigen uns der altbewährte Th. Hagen, P. Müller-Kämpf, M. Uth.

Kehren wir endlich wieder zur Landschaft engsten Sinnes zurück, so schwindet jede Hoffnung auf eine klare Übersicht.

Mit Recht hat F. Türcke (Charlottenburg) einen Ehrenpreis bekommen. Wenn auch seine schlicht-strenge Art nahe an eine Forcierung des ganz Simplen heranreicht, so ist doch neben einem »Abend in Holstein« sein »In der Rhön« mit dem das Land weithin beherrschenden Kreuz ein denkwürdiges Werk. Die Eifel wird wieder durch die bekannten Namen eines K. Lessing und F. v. Wille vertreten, zu denen noch mit einer Burgruine C. Grünert kommt. E. Nikutowski erfreut immer wieder, diesmal durch »Dausenau an der Lahn«. Eine sympathische Freude an heller Weite lebt in E. Baschnys »Aussicht. Nordmähren«.

Höher ins Alpine hinauf lenken uns neben dem alten G. Eilers noch sein weicherer Genosse F. Lechner, sowie H. Petersen mit einem schneeigen »Gebirgssee« und R. Sieck.

Nähert sich dieser immerhin dem Illustrativen, so ist doch seine Kunst sinnig in der besten Bedeutung des Wortes. Ebenso wie er gehört dem Künstlerbund Bayern auch A. Lüdecke an, dessen weichgefleckte Art uns von Frühnebel und Abendstimmung erzählt.

Zu dem, was wir aus niederdeutschen Landen bereits markiert haben, gibt es noch manche Nachlese, wie etwa H. Busses »Holsteinische Landschaft«. C. Fehr malt »Aus deutscher Nordmark« und erinnert damit an H von Volkmann, dessen Landschaftsformengebung bei manchen als spezifisch deutsch gilt. Jedenfalls erfreut der schlichte grüne Waldrand seiner »Deutschen Waldlandschaft« sowie eine leidlich hübsche Art seiner »Kirschblüte« und seiner »Gänseweide«.

Eines Verstorbenen ist auch hier zu gedenken, M. Hoenows, dessen »Waldteich« durch einen besonderen Reichtum von Grün erfreut. F. Baers kräftige Eigenart ist bekannt. Neben seinem »Herbstabend im Eichenwalde« kommen Huldigungen an den Herbst von dem Amsterdamer A. M. Gorter, dessen in jedem Sinne großer »Oktober« von bester alter Schule ist; weiterhin von P. P. Müller, dessen »Herbstes Anfang« den Blick auf ein Kirchlein zeigt, und von dem auch eine »Dämmerung« zu nennen ist; sodann von H. Ranzoni und von dem Norweger O. Sinding. Seine in lebhaftem Gelb auf Blau strahlende »Herbstsonne«, sein fahlgelbes »Tauwetter» und sein bläulicher »Steigender Nebel« behandeln Themen, die stets wieder locken; so in H. Osthoffs »Tauwetter«, dem noch ein Altberliner »Tauschnee« von Hanna Mehls angereiht sei. Bilder vom Winter bieten uns H. Köcke und C. Küstner.

Eine Mondnacht ist immer wieder Malers Freude, zumal bei Düsseldorfern, wie z. B. W. Fritzel und F. Westendorp, aber auch bei Wienern, wie dem durch etwas derbe Flächen wirkenden E. Ameseder und bei E. Kasparides. Eine »Morgendämmerung an der Lahn« von O. Ackermann und ein »Dämmern der Herbsttag« von H. Licht machen sich gut bemerkbar. Die letzten Streifen des Sonnenlichtes beleben eines der namentlich durch einheitliches Kolorit hervorragendsten Bilder dieser Ausstellung: »Ilsenburg i. Harz« von H. Krause, dessen »Im Eichenhain« eine sympathische Darstellung weidender Pferde ist. Eine »Gewittersonne« im Walde malt E. Doepler d. J., ein »Drohendes Wetter« P. von Ravenstein.

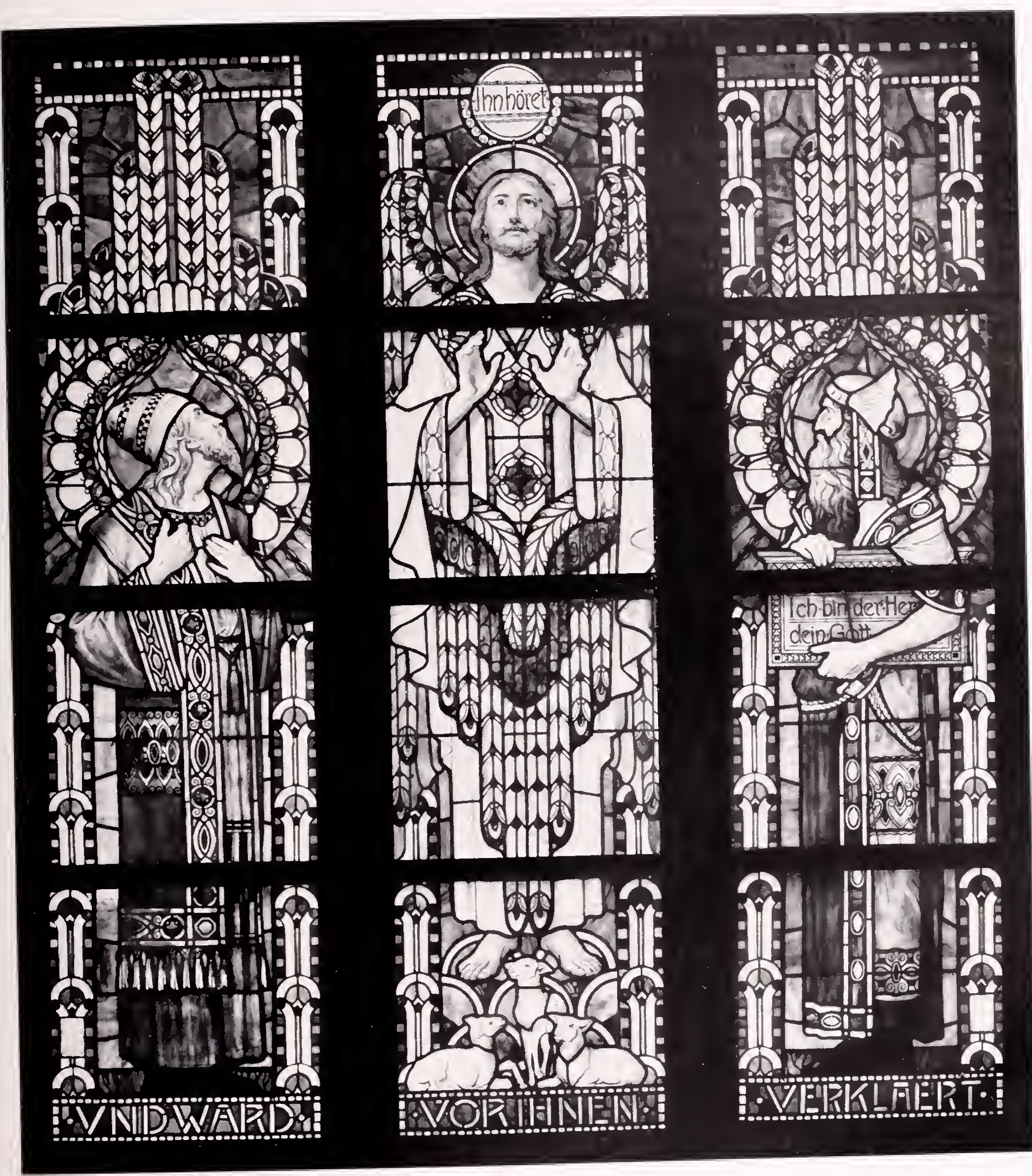
Nennen wir noch eine »Felsschlucht« von F. Possart und das Aquarell »Der Malerwinkel in Rattenberg« von A. Schlabitz, so haben wir unsere Auswahl aus Landschaftlichem nahezu erschöpft. Nur zwei Gemälde interessieren noch, die sich eigens dem die Landschaft fassenden Menschen widmen: der »Blick ins Unendliche« von H. Hammer (»Luitpold-Gruppe«), darstellend eine über den nebeligen Strand blickende verhüllte Frau, und F. Brunner »Der Wanderer« — eine fast schon in der Ferne verschwindende Gestalt, die auf weiter Fläche zwischen dem trüben Grün des Bodens und den fahl-bläulichen Wolken dahinschreitet.

In ganz anderer Weise ist »Der Wanderer« aufgefaßt als Gast eines ländlichen Wirtshauses in der Radierung von E. Horst. Mit ihr betreten wir die drei kleinen graphischen Säle, nämlich »Schwarz-Weiß«. Diese Kunstgattung ist diesmal weniger umfangreich, als in manchem Vorjahr, doch immer noch so ausgedehnt, daß wir uns mit einigen Aufzählungen begnügen müssen.

In der einfachen Radierung darf wieder H. Meyer voranstehen (»Im märkischen Sande«). Angesehene Namen schließen sich ihm an: F. Krostewitz, dessen »Haus am Scheidewege« nach A. Mauve sich eines besonderen Erfolges erfreut; O. Protzen (»Der Friesenhof« und das besonders feintonige »Havelsee«); H. am Ende mit seinem Großblatt »Tief im Moor«. Eine Technik großer Striche bringt Th. Sander (»Schäferin«), der Zornschen Technik langer abgeänderter Striche bedient sich O. Goetze, und innig weich arbeitet P. Herrmann. Die »Heiße Nacht« von W. Kühne läßt gut die Stimmung der Hitze fühlen. Ein halb Dutzend Köpfe bringt E. Wolfsfeld. Sonstige bemerkenswerte Radierungen stammen von L. Schaefer, B. Schumacher, H. Struck, W. Zeising und J. Uhl (satirischen Inhaltes).

Mit trockener Nadel stellt F. Gold zwei Schloßhöfe dar. Die Algraphie vertritt C. E. Rosenstand. Charakteristische Figuren hat J. Gentz »nach der Natur auf Aluminium gezeichnet«, mit gut lichtreicher Schattengebung. Der Schabkunst haben sich A. Danenwald durch ein Originalblatt und F. A. Börner durch Blätter nach Schwind und nach A. Kampf gewidmet.

Bei den farbigen Radierungen ist der Druck von einer einzigen Platte die Regel. Als Dreiplattendruck werden die hervorragend anmutigen Exlibris von H. Bastanier bezeichnet. Im übrigen geht es von der leisen Tönung, die E. Liebermann einem Städtchen und einem Weiler gibt, zu lebhafteren Färbungen bei A. Liebmann, bei C. Kayser-Eichberg (dessen Landschaftsstimmungen



HERMANN KRAHFORST (AACHEN) GLASFENSTER: VERKLÄRUNG CHRISTI

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Ausgeführt von W. Derix, Päpstl. Hofglasmalerei Goch und Kevelaer

mehr illustrativ gedacht sind) und bei anderen. — Kupferstich scheint O. Reims sympathisches »Amor und Psyche« zu sein.

Die Lithographie erscheint spärlich, doch bei O. Schindler und F. Stassen gehaltvoll. Auch der Holzschnitt greift diesmal nicht weit. Unter den reproduzierenden Holzschneidern verdient M. Hönemann den ihm zugekommenen Ehrenpreis. Farbige Holzschnitte stammen von R. Hoberg und von W. Buhe.

Farbige Zeichnungen sind in ziemlicher Menge da; auch die Gouachen von A. Hillermann mögen hier erwähnt sein. Das Hauptinteresse für die Zeichnung entfaltet sich jedoch in einem dem »Verband der Illustratoren« eingeräumten größeren Saal.

Von dem ausgedehnten Illustrationswesen religiöser Buch- und Zeitschrift-Literatur erfahren wir gar nichts. Wir bemerken ein paar Anklänge an dieses Gebiet, wie die eigenartige Federzeichnung »Sabbat« von

E. M. Lilien und einiges Kirchen- und Klostergenre von H. Hartig und O. Günther-Naumburg, einen Farbholzschnitt »Nonnen« von F. R. Blau.

Unter den sonstigen Federzeichnungen seien die eigenartig gestrichelten von J. Hammer und eine getönte »Jagdeinladungskarte« von F. Christophe erwähnt. Farbige Zeichnungen aus dem Walde bringt J. Holtz; einen aquarellierten Märchenfries in Skizze O. Kubel. An Exlibris ist auch hier kein Mangel. Die künstlerisch strebenden Kalender mehren sich; erwähnt seien A. Lehmann-Ajax und mit Burgenzeichnungen zum Thüringer Kalender E. Liebermann.

Noch eine besondere Kollektion der Ausstellung ist ihre »Bildnisgalerie«, deren Gemälde ausschließlich Künstler darstellen, gemalt von sehr verschiedenen, namentlich älteren Malern, einschließlich zahlreicher Selbstporträts (A. Graff u. a.).

Manches ist allbekannt, manches nicht frei von Trockenheit und Einförmigkeit, das meiste schon deshalb wertvoll, weil auf intim Persönlichem beruhend. Der Historiker christlicher Kunst begrüßt mit besonderem Interesse die Züge von Cornelius, Overbeck, Plockhorst, Gebhardt. Der Kunsthistoriker überhaupt interessiert sich vielleicht noch eigens für wechselseitiges Porträtieren: F. von Harrach malt den L. Passini, und dieser jenen. Auch Gruppenbilder fehlen nicht; so P. Janssens »Direktor Prof. Dr. Korber«, das freilich der neulich als etwas absichtsvoll erwähnten Gruppe von Herkomer nähersteht, als der als natürlicher gerühmten von Ancher. Unter den weniger bekannten Malern fällt J. Roeting auf (C. F. Lessing, W. von Schadow); unter den bekannteren M. Koner (E. Bracht); durch Lichteffekte F. Röbbecke (Widemann und er selbst).

Mit Befriedigung begrüßen wir hier zwei Berliner Stützen der Jahresausstellungen: G. L. Meyn (Knille) und R. Schulte im Hofe (Selbstbildnis). Beide erfreuen auch durch sonstige Porträts. Von dem ersteren finden wir außerhalb der Bildnisgalerie ein vorzügliches Künstlerbildnis (Prof. J. Ehrentraut). Von dem letzteren reizt besonders ein immaterieller Zug seiner Porträts; und auch das weiche Sonnenlicht seines Gemäldes »Am Fenster« erscheint als ein Stück Vergeistigung des Physischen.

Undankbarer ist ein Überblick über die sonstigen Bildnisse. Von dem vielgerühmten Londoner J. S. Sargent bekommt man doch bald genug, trotz des interessanten Arrangements seines großen Gruppenporträts »The Misses Hunter«. Auch mehrere vielgerühmte Wiener Porträtisten können uns zu einer zusammenfassenden Aufmerksamkeit, aber — etwa J. Q. Adams ausgenommen — zu keinem Verweilen im einzelnen reizen. O. Heichert erweckt wieder einen guten Eindruck. Im übrigen seien noch hervorgehoben: A. Fuks, H. H. Günter, K. Meyer, S. Reicke, F. Triebsch, B. Zickendraht.

Fast wird in der Plastik die Ausbeute an Porträts erfreulicher. Auch hier sind einige Künstler Bildnisobjekt geworden, so A. Achenbach (von Clemens Buscher), Oberländer (von C. A. Bermann), Siemering (von E. Gomansky).

Unter den sonstigen Bildnisplastikern tut sich G. Janensch hervor; außerdem ist sein Marmorstück »Des Mädchens Klage« eines der besten plastischen Ausdruckswerke. Kräftig durchgearbeitet ist R. Boeltzigs Porträtbüste eines Schriftstellers, feinsinnig zart (aber für graumelierten Stein unpassend) das Relief des Sohnes von diesem, das B. Wendel gemacht hat. Künstlernamen, die uns hier sonst noch auffallen, sind gute Bekannte: E. Beyrer, F. Cauer, C. von Uechtritz (†, Reiterstatuette Friedrichs II.). Als neu fallen uns der Haager A. de Stuers und der Meissener Th. Eicher auf, der eine Porzellanstatuette bringt.

In zwei Kollektionen von Jüngstverstorbenen stehen Porträts und andere Plastikwerke beisammen. Weder M. Klein noch gar F. Lepke war ein Vorwärtsstürmer. Doch ersterer besaß einen lebhaften Zug in seinen Porträtbüsten wie auch in sonstigen Plastiken (»Hagar und Ismael«, »Der Anachoret«, »Grabmal« usw.), verstand auch gut die Wirkung eines tonigen Marmors. Von letzterem mögen ein »Sintflutbrunnen, eine als »Böses Gewissen« bezeichnete Gruppe von Furien in einem Gestein und eine »Eva mit der Schlange« genannt sein.

Von W. Lehmbruck ist neben Porträtbüsten auch ein Werk da: »In Gedanken. Mutter und Kind.« Von dem bewährten E. Seger fallen neben dem Doppelbildnis von Mutter und Kind und der bekannten »Verwundeten Amazone« seine aus Goldbronze und Elfenbein gebildeten markanten »Geschöpfe des Prometheus« auf. Gut sind ferner vertreten F. Dorrenbach, J. Faßnacht, W. Fritsch, A. Lewin-Funcke, H. Müller, M. Neumark, E. Renker, V. Winkler, Pohlmann.

An religiöser Plastik ist nur von Bedeutung A. Hußmanns betender Ritter, betitelt »Ave Maria«. Sonst kommen nur noch ein typisches,

leidlich gut zusammengefügtes »Grabdenkmal am Kreuz« von H. Dammann, eine in bräunlichem Marmor ausgeführte »Eva« von E. Zimmermann und eine gute Darstellung des Dresdeners H. Hartmann-Mc. Lean »Adam, zum Leben erwachend«.

Einen hervorragenden Platz nimmt ein Monumentalbrunnen von A. Lange ein: »Quelle der Kraft«. Akt-Virtuositäten, wie die von dieser Ringergruppe, kehren natürlich immer wieder, etwa einschließlich des »Birschgängers« von W. Menzner. Ebenso architektonische Plastiken, bei denen der Plastiker architektonisch versagt, wie es z. B. bei dem »Modell des Eyth-Denkmals« von dem so tüchtigen Bildhauer E. Herter der Fall ist. Reliefs von H. Wadere (Fischerei usw.) bedürfen nicht erst einer Rühmung. Wohl aber bedarf dieser eines der sinnigsten Werke, die uns aus der neuesten Produktion (1909) untergekommen sind: die Bronze »Musa« von dem Berliner G. Schmidt-Kassel. Neben einem Madonnenrelief am Sockel steht die Inschrift »Der Madonna huldigt Musa betend, wenn sie tanzt«. Noch verdienen außer den Klein- und Feinkünsten S. Wernekincks kurze Nennung: K. Kretschmer (»Minerva«), M. Lange (»Lucifer«), H. Latt (ein lustiger »Gehemmter Fortschritt«) und P. Oesten (»Diana«). Das Basrelief »Sinfonie« von J. Schilling läßt diesen Altmeister doch schon recht akademisch ältlich erscheinen.

Die Architektur-Abteilung zeigt deutlich den erwähnten Trieb, sich der Heimat, und besonders der ländlichen, künstlerisch zu bemächtigen. Allerdings wird dieser Anlauf zum Teile verderbt durch die Sucht, primitive Formen, die der Wiederholung nicht wert sind, endlos zu wiederholen. Das stört auch die sonst beachtenswerten Werke von W. Brurein, A. Froehlich, B. Schmitz.

Anders der frühverstorbene A. J. Balcke. Nachdem er sich durch architektonische Ausstattungen, z. B. des »blauen« Ausstellungssaales, verdient gemacht hatte, war sein letztes Werk ein Herrenhaus in Lodz, dessen Grundriß und Formung wir jetzt näher kennen lernen.

Wohlbewährte Namen kehren durch mehreres wieder. Von G. von Hauberrisser ist neben bekannten Münchener Werken die Wiedererbauung der Deutschen Ordensburg Busau da. Sein Berliner kleineres Seitenstück L. Hoffmann verdient eine mit den nüchternen Ortsverhältnissen rechnende Beachtung. Der durch mehrfache Preise rasch zu verdientem Ansehen gelangte Münchener O. O. Kurz zeigt seine Kunst der Fenstergruppierung durch ein Schulhaus in Meiningen u. dgl. Wieder ein Berliner Seitenstück, A. Gessner, ist durch seine, besonders an Loggien u. dgl. reichen, Friedenauer Einküchenhäuser günstig vertreten. Eine Art von architektonischem Pointillismus findet sich in einer Villa u. dgl. von E. Saarinen.



HANS SCHWATHE (WIEN) HL. MICHAEL

Text S. 96

Unter sonstigen Werken weltlicher Art möchten wir H. P. Berlages eigenartigen, allerdings stark elementar-geometrischen Entwurf



HL. SEBASTIAN
Text nebenan

zu dem Friedenspalast im Haag (unausgeführt) voranstellen und weiterhin anschließen: ein Erholungsheim von E. Rossius vom Rhyn, einen Rathausentwurf von C. Heidenreich und P. Michel, sowie die Berliner Hansabrücke von B. Möhring. Bodo Ebhardts unrecht befehdete Restaurierungskunst ist durch eine Studie »Burg Vianden« vertreten. Sowohl weltliche als auch kirchliche Bauten bringen F. Schwechten und M. Hasak. Des Letzteren Verbindung der Berliner Bonifatius-Kirche mit Wohngebäuden erhielt jetzt ein hübsches protestantisches Seitenstück in der »Wohnhauskirche« zu Wilmersdorf von H. Straumer. Sonstige Kirchengebäude u. dgl. kamen von M. Herrmann, Kickton, G. Steinmetz und A. Müller, P. Hollander u. a. Die protestantische Kirche Raudnitz in Böhmen von O. Kuhlmann geht in der Härte ihrer Formen doch etwas weit. — Bei R. Woernles mit erstem Preis ausgezeichnetem Wettbewerbentwurf zur Umgestaltung des Ulmer Münsterplatzes fehlt leider näheres Material. Die Kirche in dem württembergischen Unterriexingen wurde renoviert von B. Taut. — Eine Gruftkapelle von H. Schellhorn mag als Beispiel für diese Kunstgattung genannt sein.

Ausstattungskunst fehlt diesmal fast ganz. Glasgemälde von Becker-Tempelburg und anderen verdienen Beachtung; ebenso R. Bocklands Entwürfe zu Wandgemälden für das Altenburger Schloß, aus der Sächsischen Geschichte des Mittelalters, die gutes erhoffen lassen.

SEBASTIANUS-STATUE

Dem im Jahre 1907 neu gegründeten Bamberger Dom-Museum ist im gleichen Jahre aus dem Nachlaß des Stadtpfarrers Franz Müller in Fürth schenkungsweise u. a. auch eine Statue des hl. Sebastianus zugegangen, die die Beachtung weiterer Kreise verdient.

Die Holzfigur, deren Abbildung sich nebenan findet, ist 98 cm hoch; mit dem sie überragenden Baumstamm erreicht sie die Höhe von 110,5 cm.

Die Statue ist mit beachtenswerter Sicherheit gearbeitet. Der Heilige ist mit den beiden Armen an die Äste des Baumstammes gebunden, sozwar daß die gefesselten Arme nicht in einer Linie liegen. Die beiden Füße hingegen sind durchaus frei. So war es möglich, eine gewisse Bewegung zu erzielen. Der Oberkörper wiegt sich in den Hüften etwas nach rechts, dagegen dreht sich der Kopf nach links, so daß sich eine anmutsvolle Wellenlinie bildet. Der Ausdruck des fein profilierten Antlitzes ist ergreifend. In den jugendlich schönen Zügen, die doch auch entschieden männliche Kraft verraten, spricht sich heftiger Schmerz und doch wieder ruhige Ergebung aus. Das sorgfältig behandelte Haupthaar fließt in langen Locken herab; leider ist gerade über der Stirne eine Locke abgebrochen, deren Ansatz noch deutlich erkenntlich ist. Die Pfeile fehlen sämtlich; doch waren offensichtlich nur wenige angebracht: ein wohltuender Gegensatz zu den gewöhnlichen Darstellungen, bei denen der Martyrer förmlich gespickt erscheint.

Besondere Hervorhebung verdient die zarte Behandlung der Bekleidung. Der Heilige trägt nur den weitfaltigen Kriegsmantel, das Abzeichen seines Offiziersranges. Der Mantel, unterhalb des Halses durch eine Schließe zusammengehalten, ist nach rückwärts geschlagen, so daß der ganze Oberkörper entblößt bleibt. Der Künstler hat durch diese Anordnung reichlich Gelegenheit gefunden, seine Fähigkeit in der Darstellung des menschlichen Körpers zu erweisen. Über den Unterleib fällt sodann der Mantel in schweren Falten herab und läßt nur noch den rechten Fuß frei.

So ist eine Darstellung entstanden, die vorzugsweise geeignet ist als Kultbild zu dienen, indem das Nackte dezent und würdig durchgeführt erscheint.

Die alte Bemalung ist, allerdings recht schadhaft, noch erhalten. Sie, wie die Faltengebung und der gesamte Habitus, legt den Schluß nahe, daß wir eine Arbeit um 1500 vor uns haben. Nach dem Urteil des gewiegten Kenners Dr. Ph. M. Halm gehört dieselbe unzweifelhaft der unterfränkischen Schule an, deren Hauptsitz Würzburg war. Dr. Senger





JOSEPH ENGELHARDT (WIEN)
DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Text S. 96



FRANZ WOLTER (MÜNCHEN) MEDITATION
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

ÜBER DAS ERGEBNIS DES WETTBEWERBS FÜR EINE NEUE KATHOLISCHE KIRCHE IN MEMMINGEN

Dieser letzte Wettbewerb zeigte schon in der Abfassung des Programms, daß die Erfahrungen der vorhergehenden Wettbewerbe, aus denen sich zahlreiche Anregungen ergaben, gute Anwendung gefunden haben. Nicht nur war das Problem in ausgezeichneter Weise dargestellt, sondern es waren auch die einzelnen Punkte der Programms in lichtvoller Weise erläutert worden. Das Programm erfuhr eine sehr praktische Ausgestaltung durch die beigegebenen Abbildungen. Gewiß haben die Ansichten der Stadt Memmingen: das Panorama vom Martinsturm aus gesehen, die Kemptener Straße mit dem Torturm als Abschluß, die verschiedenen öffentlichen Gebäude, Rathaus usw., viel dazu beigetragen, eine deutliche Vorstellung von dem baulichen Charakter der Stadt zu erwecken. Freilich diese reizvollen Bilder sind eine gewisse Gefahr für die Phantasie, eine Verführung zur Romantik. Und gegen diese Sirene muß der moderne Architekt ganz besonders gefeit sein,



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 ○

AUGUSTIN PACHER (MÜNCHEN)
◎◎ MARIÄ VERKÜNDIGUNG ◎◎



DANIEL SAUBÈS (PARIS) DIE WEGZEHRUNG

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

denn die Erfüllung seiner Ideale geht nicht durch Träume und Bilder vor sich, sondern durch die Realität der architektonischen Form. Seine Aufgabe weist ihn in erster Linie auf die Gestaltung der örtlichen Situation hin. Auch das Wettbewerbs-Programm weist nachdrücklich auf diesen Punkt hin: »Die Kirche soll in die Längsachse des verlängerten Schweizer Berges situiert werden, und einen östlichen Haupteingang erhalten; wie sich die Straßenführung um die Kirche vollzieht und wie hiernach Bau- und Vorgartenlinien zweckentsprechend abzuändern wären, wird dem Architekten überlassen«. — — Für das Pfarrhaus war die offene Bauweise gewünscht. Im ganzen genommen war die Aufgabe für den Architekten eine verlockende; sie bot ihm die seltene Gelegenheit, seine Kunst in der Lösung eines Problems des Städtebaues zu zeigen, indem er eine noch wenig bebaute Gegend dem älteren Stadtteil angliedern und in diesem neuen Bauquartier eine architektonische Dominante schaffen sollte. Wie wurde nun diese Aufgabe von den verschiedenen Architekten aufgefaßt und gelöst? Die mit Preisen ausgezeichneten Entwürfe sehen alle den Hauptpunkt des Problems in der Gestaltung der Situation. Am klarsten tritt dieses Bestreben hervor in dem mit dem zweiten Preis bedachten Entwurfe von Prof. Richard Berndl. Er setzt in seinem Entwurfe an die Stelle des Haupteinganges den Turm und verleiht dadurch der Kirche im Straßen- und Ortsbild eine hervorragende Stellung und Bedeutung. Durch geschickte Situierung der Kirche am Platze wird ein entschiedener Einfluß auf die Gestaltung der Umgebung gewonnen, die Straßenlinien bedingt, die Platzbebauung geregelt und durch die Baugruppe von Kirche und Pfarrhaus eine malerische Hofanlage geschaffen. Die Verfasser des mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwurfes, die Architekten Josef Lang und Karl Grandy in Pasing, haben die Kirche genau in die Achse der Straßenlinie gestellt. Ihr Entwurf zeigt eine architektonisch reizvoll gegliederte und in den Größenverhältnissen sorgfältig abgewogene harmonische Baugruppe von Kirche, Turm und Pfarrhof. Es ist ein entschiedener Vorzug dieser Arbeit, daß sie sich genau in dem vom Programm festgelegten Rahmen hält und aus der gegebenen Aufgabe und Situation das Mögliche herausholt.

Otho Orlando Kurz, der mit seiner Arbeit einen dritten Preis errang, zieht eine zweitürmige Anlage vor. Kirche und Pfarrhaus sind durch Arkaden verbunden, die ganze Anlage erscheint aber so großzügig und breit



JOSEF JANSSENS (ANTWERPEN)
@ FLUCHT NACH ÄGYPTEN @

Text s. Beilage S. 9

ERNST PFANNSCHMIDT (GRUNEWALD-BERLIN) — ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

ERNST PFANNSCHMIDT (GRUNEWALD-BERLIN) EINZUG JESU IN JERUSALEM

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



LEO SAMBERGER BILDNIS DES MALERS LEONHARD
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

angelegt, daß die Ausführung die Summe von 25 000 M. wohl überschreiten dürfte.

Der vierte Preisträger, Architekt Friedrich Freiherr von Schmidt in München, kommt mit seiner einfachen, bieder anheimelnden Formensprache dem architektonischen Stadtbilde Memmingens sehr nahe. Auch hier ist mit Geschick die Kirche auf einen Platz gestellt, daß sie von verschiedenen Seiten und vom Platze aus gesehen, ein malerisches Bild darbietet.

Außer diesen vier Arbeiten hat die Jury noch die Entwürfe der Architekten Josef Bichlmeier in Bodolz-Haus Lueg ins Land am Bodensee und H. Mattar & E. Scheler in Köln mit Belobungen ausgezeichnet.

Die später in einer Publikation erscheinenden Abbildungen werden zusammen mit den Ausführungen des Preisgerichtes erst ein deutliches Bild der Konkurrenz geben, die man infolge des interessanten Problems und der geschickten Darstellung der Aufgabe mit zu den gelungensten Veranstaltungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zählen darf.

A. H.

GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 4. November vormittags fand in München die XIV. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst statt. Am Vorabend wurde, wie jedesmal vor einer Generalversammlung, eine Vorstandssitzung abgehalten. Im Programm war ein »Vortrag« über die »Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst« (vgl. d. 2. Heft, Beil. S. 5) vorgesehen und es war beabsichtigt, der Versammlung die Frage zu unterbreiten, ob und in welchem Umfang sie zu dieser Angelegenheit Stellung nehmen wolle. Da es aber wegen der Kürze der Zeit und der Fülle anderer Arbeiten, die in den Monat vor der Generalversammlung fielen, nicht mehr möglich gewesen war, die Angelegenheit allseitig zu klären und die Künstlerschaft, namentlich auch die nicht in München lebenden Künstler zu informieren, so beschloß der Vorstand, die ganze Frage vollständig aus dem Programm der Generalversammlung auszuschalten.

Die Versammlung leitete der I. Präsident,



X. Internationale Kunstausstellung München 1909 o o

ꝏ LEO SAMBERGER (MÜNCHEN) ꝏ
REICHSRAT FERDINAND VON MILLER



ANDERS ANDERSEN-LUNDBY (MÜNCHEN) OBERBAYERISCHE LANDSCHAFT
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Exzellenz Dr. Georg Freiherr von Hertling. Der Begrüßung durch den Vorsitzenden folgte der Bericht des I. Schriftführers S. Staudhamer über die Tätigkeit der Gesellschaft seit der Generalversammlung zu Speier, die vor zwei Jahren stattfand. Da die Mitglieder in unserer Zeitschrift stets über das Wirken der Künstlermitglieder auf dem laufenden gehalten wurden und da ihnen ferner statutengemäß ein Bericht über die Generalversammlung zugehen wird, so können wir uns kurz fassen.

Im vorigen Jahre konnte keine Generalversammlung stattfinden, weil die Verhandlungen mit mehreren Städten zu keinem Ergebnis führten. Die Mitgliederzahl stieg auf 5500. In der Jahresmappe 1909 sind 24 Künstlermitglieder durch 35 Reproduktionen vertreten. Bei den Verlosungen der letzten zwei Jahre wurden zusammen 2192 Gewinne gegeben. Die Arbeiten des I. Schriftführers waren sehr umfangreich und nahmen stark zu. Wettbewerbe wurden durchgeführt für neue Kirchen in Hamburg, Uerdingen am Niederrhein und Memmingen, ferner zur Erlangung eines künstlerischen Vereinsblattes. Viele Schwierigkeiten waren auf dem Gebiete des Ausstellungswesens zu überwinden. Die Jury war sehr in Anspruch genommen.

Universitätsprofessor Dr. Knöpfler erstattete hierauf den Kassabericht und den Bericht über die Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.

Alsdann wurde in die Beratung der Anträge eingetreten. Zu weitläufigen Debatten führte ein Antrag »auf vollständige Trennung der ‚Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst' von der ‚Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.', so zwar, daß auch kein Vorstandsmitglied der einen Gesellschaft zugleich dem Vorstand der andern Gesellschaft angehören darf«. Um diesen Antrag einigermaßen würdigen zu können, muß man wissen, daß seit der Gründung der letzteren Gesellschaft durch Vorstandsmitglieder der ersteren der II. Präsident (Prof. Georg Busch) und der Kassier (Professor Dr. Knöpfler) der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« zugleich dem Aufsichtsrat der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« angehören, wodurch bezweckt war, ein gedeihliches Zusammenarbeiten beider Gesellschaften zu gewährleisten, nachdem der Endzweck der beiden Vereinigungen derselbe ist, die Vorstandschaft der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« es aber aus guten Gründen ablehnte, die Verantwortung für solche Unternehmungen zu tragen, die notwendigerweise in geschäftliche Gebiete übergreifen oder sonstige Reibereien mit sich bringen. Nach diesem Antrag hätten die zwei genannten, um beide Vereinigungen hochverdienten Vorstandsmitglieder, denen man den größten Dank schuldet, entweder aus dem Vorstand der »Deut-



GREGOR VON BOCHMANN (HÖSEL) AN VERLASSENER HEERSTRASSE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

schen Gesellschaft für christliche Kunst« oder aus dem Aufsichtsrat der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« auszuscheiden. Die Debatten endeten mit der Annahme eines Antrages, die Generalversammlung möge eine Kommission zur Prüfung der Angelegenheit ernennen. Ferner wurde beschlossen, der Vorstand solle innerhalb eines halben Jahres eine außerordentliche Generalversammlung einberufen, der das Resultat der Kommissionsberatungen zu unterbreiten ist. Diese Generalversammlung soll auch die Wahlen zum Vorstand vornehmen und die nicht erledigten Anträge beraten.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Zu unserm größten Bedauern sah sich S. Exzellenz Dr. Georg Freiherr von Hertling veranlaßt, seine Stelle als I. Präsident der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst niederzulegen und aus dem Vorstand auszutreten. Der hohe Herr versah das wichtige Amt, das nichts weniger als ein bloßes Ehrenamt war, sondern viele Lasten mit sich brachte, seit der Gründung der Gesellschaft, also nahezu 17 Jahre. Mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit und Liebenswürdigkeit präsidierte Exzellenz von Hertling den zahlreichen Sitzungen und mit hohem Ernst nahm er an den Vereinsangelegenheiten den regsten Anteil und vermöge seiner reichen Erfahrung beeinflußte er sie namentlich auch bei ausbrechenden Krisen aufs beste. Der Name des hohen Herrn bleibt mit den Bestrebungen zur Förderung der christlichen Kunst für alle Zeiten aufs ehrendste verbunden.

DIE TAGUNG FÜR HEIMATSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE.

Die heuer in Trier gehaltene Jahresversammlung war die zehnte. Seit im Jahre 1900 zum ersten Mal in Dresden dergleichen Beratungen stattfanden, hat die Entwicklung der deutschen Denkmalpflege einen Aufschwung genommen, der die Notwendigkeit und Berechtigung der jährlichen gemeinschaftlichen Aussprache recht deutlich macht. Vermöge der stets wechselnden Wahl des Sitzungsortes kommen mit der Zeit alle wichtigen Bezirke Deutschlands einmal in die Lage, die Tagung bei sich zu begrüßen — Süddeutschland freilich bisher erst einmal (Freiburg 1901) — und von Jahr zu Jahr sieht man, wie das Interesse im Publikum zunimmt. Noch nie waren die Versammlungen so reichlich besucht, wie diesmal die in Trier. Und es ist noch wertvoller, daß die breiten Kreise des Volkes sich für die Sache der Denkmalpflege erwärmen, als daß, was gleichfalls zu konstatieren, die Regierungen des In- und Auslandes immer bereitwilliger ihre Tatkraft in den Dienst des Denkmalschutzes stellen. Denn erstere zeigen damit, daß ihnen die Sache wirklich zu Gemüt geht, und daß sie bereit sind, die mit dem Denkmälerschutze unvermeidlich verbundenen mancherlei



LUDWIG WILLROIDER (MÜNCHEN) HERBSTABEND

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Opfer und ersten Unbequemlichkeiten hinzunehmen, um das künstlerische Erbe der Vorzeit zu schützen und aus ihm Anregung und Förderung für die moderne Kunst zu gewinnen. Auf diese Art hat mit der Zeit die Gesetzgebung immer leichtere Arbeit. Wenige Jahre nach der Gründung der Denkmalpflegetage ist der Bund Heimatschutz gegründet worden — gleichfalls in Dresden — und auch er arbeitet nach Kräften an der Förderung seiner über die Ziele des Denkmalschutzes ins Allgemeine gehenden Aufgaben. Bisher scheint er mir indes noch nicht voll die Erfolge aufzuweisen, die einem nunmehr sechsjährigen Bestehen entsprechen würden. Der Bund lebt trotz emsiger Arbeit noch viel zu sehr in der Verborgenheit und bei den Jahressitzungen begnügt er sich neben dem Denkmalpflegetage mit einer m. E. zu bescheidenen Rolle. Starke und erfolgreiche Tätigkeit entfaltet eigentlich nur jener Teil des Heimatschutzes, der sich mit der Fürsorge für die Denkmäler der Natur beschäftigt. Indes darf man hoffen, daß auch die übrigen Zweige sich bald noch mehr auswachsen werden. Schon jetzt ist die Organisationsarbeit in tüchtigem Gange. In Schleswig-Holstein, Braunschweig, Erfurt, Frankfurt, Württemberg, Steiermark und andern Gegenden sind Gründungen von Zweigvereinen geschehen, auch in Mecklenburg, Pommern, Schlesien, Thüringen, Westfalen und Niederösterreich steht dergleichen bevor. Druckschriften wurden in Masse verbreitet, dabei besonders das Werk von Schultze-Naumburg »Über Entstellung unseres Landes«, das auch außerhalb Deutschlands viel gekauft worden ist. Auch die Tagespresse wurde stark in Anspruch genommen, Ansichtspostkarten verbreitet und dergleichen mehr. Bei einzelnen Anlässen, wo Denkmälern Gefahr drohte, entfaltete der Bund Heimatschutz erfolgreiche Tätigkeit; so half er u. a. den Verkauf eines Schnitzaltars aus der Kirche von Themar an das Berliner Museum verhindern.

An die Sitzung des Heimatschutzes schlossen sich die der Denkmalpflege unmittelbar an, wie dies in den letzten Jahren üblich geworden ist. Der heurigen Tagung wird nicht nachgesagt werden können, daß sie zu den wesentlich schöpferischen Ereignissen gehört hätte. Frühere Jahre haben einen viel bedeutenderen Eindruck hinterlassen. Die damals beeinflußten gesetzgeberischen Taten sind inzwischen teils im Werden begriffen, teils vollendet und vor der Hand gilt es, ihre Wirkung zu beobachten. So kam diesmal nur ein Redner zu Wort, der über derlei sprach. Es war Amtshauptmann Dr. Hartmann aus Döbeln, der über das neue sächsische Gesetz gegen die Verunstaltung der Landschaft und der Ortschaften berichtete und die Maßnahmen zur Durchführung des Gesetzes kritisch darlegte. Das Gesetz hat zwei Teile, der erste betrifft den Heimatschutz, bekämpft das Reklameunwesen, stellt die Fälle fest, in denen zur Abwehr von Häßlichkeiten die Genehmigung zu Bauten, baulichen Änderungen, Bebauungs- und Fluchtlinienplänen versagt werden kann. Im ganzen sucht das sächsische Gesetz den Tatsachen und Bedürfnissen des praktischen Lebens so weit als möglich entgegenzukommen. Der zweite Teil betrifft den Denkmälerschutz und regelt diesen mit Hilfe der Ortsgesetzgebung, über die hinweg, falls sie versagt, die Kreishauptmannschaften und an letzter Stelle das Ministerium bestimmend eingreifen können. Die Ortsbehörden sind angewiesen, sich des Rates und der Mitwirkung sachverständiger Personen und Vereinigungen zu bedienen. Die Regierung tut das Ihre, derartige Stellen zu unterstützen; so hat sie dem Landesverein für sächsischen Heimatschutz zur Unterhaltung einer Geschäftsstelle jähr-



GEORG MAYER-FRANKEN FELDARBEIT

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

lich 15000 M. bewilligt. Von zwangsweiser Einführung irgendwelcher bestimmten Stilrichtungen ist keinerlei Rede, es handelt sich einzig um Erziehung des Volkes zum Sinne für heimatliche Art und Schönheit. Von der praktischen, der wirtschaftlichen Seite beleuchtete die Frage nach der Formgebung der heimatlichen Bauweise Oberbaurat Schmid-Dresden. — Im übrigen war es fast ausschließlich die Frage betreffs Wiederherstellung von Bauten und dabei zu beobachtenden Regeln, die im Anschluß an eine Anzahl konkreter Beispiele die Tagung in Anspruch nahm. Auch hier ging alles ruhig zu, verglichen mit den temperamentvollen Erörterungen, die um dergleichen in andern Jahren stattgefunden haben. Man gedenke der Besprechungen über das Braunschweiger Gewandhaus, über das Heidelberger Schloß, vor allem jener in Erfurt über den Meißener Dom! Diesmal handelte es sich um die Michaeliskirche in Hamburg, die laut Beschluß der Bürgerschaft nach dem Brande in genau derselben Gestalt wieder erstehen soll, wofür eine Reihe von Millionen bewilligt worden ist. Die Erörterungen darüber führten einzig dazu, festzustellen, daß die Anhänger der historischen Richtung und die der modernen vorläufig nicht miteinander übereinkommen, daß aber die letzteren die Mehrzahl bilden. Durchaus das gleiche zeigte sich bei den ausführlichen Untersuchungen über die Frage nach dem Stil, der im allgemeinen bei Herstellung, Ausbau und Erweiterung von Denkmälern anzuwenden ist. Hierzu zeigten sich die Anhänger des modern selbständigen Schaffens derart überlegen, und ihre Redner, voran Landesbaurat a. D. Rehorst, Konrad Lange, Gurlitt, Clemen, rückten mit so gewichtigen Gründen ins Feld, daß der Vertreter der unbedingt historischen Auffassung, Prof. Weber-Danzig sich schließlich freiwillig für besiegt erklärte. Einige Redner, wie besonders Prof. Dehio-Straßburg, nahmen eine vermittelnde Stellung ein, der auch ich mich nur anschließen kann. Ob historisch oder modern, die Hauptsache bleibt doch, daß die neue Schöpfung künstlerisch gedacht und technisch einwandfrei durchgeführt ist. — Ob man Denkmäler überhaupt in jedem Fall herzustellen berechtigt ist, dafür gab die große Verhandlung über den römischen Kaiserpalast zu Trier Anlaß, sich zu äußern. Wie nur mit größter Genugtuung festgestellt werden kann, endete die Sache mit vollständiger Abweisung der Restaurierungsidee. Es wird einzig darauf ankommen, die Reste vor weiterem Verfall zu schützen und zur Untersuchung ihres historischen Bestandes das Erforderliche zu tun. Das waren die hauptsächlichsten Gegenstände des Programms; was sonst gesprochen wurde, betraf außer einem sehr ausführlichen Vortrage des Trierer Stadtbaurates Schilling über die dortige Stadt und ihre Kunstdenkmäler mehreres schon früher Behandelte. Die Südseite des Wormser Doms wird einstweilen unverändert bleiben. Die Aufnahme des deutschen Bürgerhauses ist in die Hände des Verbandes deutscher Ingenieur- und Architektenvereine übergegangen, so daß die bisher dafür bestehende Kommission aufgelöst werden konnte. Einstimmig angenommen wurde ein von Haupt-Preetz, Meier-Braunschweig u. a. eingebrachter Antrag, daß der Denkmalpflegetag erklären wolle, es sei notwendig, daß an Bauten und Kunstwerken aus neuerer und neuester Zeit Herstellungsinschriften, besonders Jahreszahlen angebracht würden, — daß er ferner dahin wirken wolle, daß in diesem Sinne die einflußreichsten Behörden, zunächst die



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU (MÜNCHEN) GÄNSE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Leitung des Reichspostwesens und das preußische Kultusministerium angegangen würden. — Wegen Mangel an Zeit konnte der Vortrag von Reg.-Rat Blunck-Berlin über Hochschulunterricht und Denkmalpflege diesmal nicht gehalten werden. Gern hätte man auch über das weitere Erscheinen des Dehioschen Handbuches der Kunstdenkmäler etwas gehört. Der vierte Band bleibt leider sehr lange aus. — Im nächsten Jahre wird man sich in Danzig versammeln. Es dürfte wohl zu empfehlen sein, danach auch einmal in den Süden Bayerns zu gehen oder ganz außer Landes, was in Anbetracht des großen Interesses der Nachbarstaaten wohl angebracht sein könnte. — Daß die Trierer sich um den festlichen Empfang ihrer Gäste in rühmlicher Weise bemüht haben, braucht kaum besonders betont zu werden. Die zwei Tage nach den Beratungen brachten Ausflüge nach Bernkastel und einigen weiter entfernten Orten, die wie Metz, Coblenz, Schloß Eltz um ihrer kunsthistorischen Bedeutung willen berühmt sind.

Dr. O. Doering-Dachau

WIENER BRIEF

Ein Gemälde von ergreifender Wucht ist Josef Engelhardts »Bethlehemitischer Kindermord« (Abb. S. 83). Die Darstellung weicht von der gewöhnlichen Auffassung, nämlich der historischen Schilderung, gänzlich ab. Der Künstler griff die bei Matth. 2, 18 angeführte Weissagung bei Jeremias auf: »Rachel beweint ihre Söhne und will sich nicht trösten lassen, weil sie dahin sind.« Rachel, die Mutter des ägyptischen Joseph und Stammutter eines hervorragenden Teiles des israelitischen Volkes, ist in tränenlosem höchstem Schmerz dargestellt als Vertreterin der Frauen des Volkes, die im bethlehemitschen Kindermord ihre Söhnchen verloren. Die Getöteten aber sind Märtyrer für das Christusknäblein geworden, dessen Rettung vom Künstler in origineller Weise mit dem Bilde des bethlehemitischen Kindermordes verbunden wurde. Ein Engel schwebt über das Leichenfeld dahin, den Blick rückwärts wie nach den Verfolgern gerichtet, und in seinen Armen trägt er das friedlich schlummernde Kind, das er an einen sichern Ort bringen wird. Ist die Darstellung auch ungewohnt, unberechtigt ist sie gewiß nicht.

Das düstere Motiv läßt auf den ersten Blick leicht erschauern, zwingt aber durch die geniale Durchführung und die farbenleuchtende Realistik die Beschauer immer wieder in seinen Bann. Das Bild fesselt die einen durch die prachtvoll durchgeführte Frauengestalt, die anderen durch die gewaltige Technik und das künstlerische Niveau, welches dasselbe aufweist. In jedem Pinselstriche sehen wir den namhaften Künstler, dessen Name in Wien zu bekannt und geläufig ist, als daß es notwendig wäre, auf die bleibenden Werte seiner Kunst hinzuweisen.

Überaus schwungvoll in der Komposition, fast stürmisch bewegt und von lebhafter Phantasie und Gestaltungskraft zeugend, ist Bildhauer Hans Schwathes im Auftrage des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht geschaffene Statue »Sankt Michael«, die jüngst in der Pfarrkirche zu Wien-Breitenfeld ihre Aufstellung gefunden hat. Die Statue in Überlebensgröße ist in Majolika glasiert und stellt Sankt Michael mit Schild und Schwert in Panzerrüstung nach Besiegung des Satans dar (Abb. S. 81). Schwathe gehört zu jenen seltenen Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Geist haben, die Dinge machen, die nicht auf Konvention zurückzuführen sind. In seiner Kunst steckt jene Kraft, welche die altdeutsche Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts so groß machte. Der ideal-gewaltige Kopf Sankt Michaels ist von beredter Sprache, ein Meisterwerk stimmungsvoller, gedankenreicher Plastik. In nicht zu ferner Zeit werden wir in der Lage sein, von Hans Schwathe auch eine Marien-Statue, für die neue Wiener Marienbrücke bestimmt, unser Lesern in ihrer durch Lieblichkeit und Anmut ausgezeichneten Erscheinung im Bilde zeigen zu können.

Richard Riedl

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

KONKURRENZAUSSCHREIBEN

Der Dichterin Luise Hensel soll in Paderborn, wo sie die letzten Jahre ihres Lebens zugebracht hat und begraben liegt, ein schlichtes Denkmal errichtet werden. »Es soll ihr als Zeichen des Dankes für den Segen, den ihre Lieder, und vor allem ihr Müde bin ich, geh' zur Ruh' hunderttausendfältig gestiftet haben, von den deutschen Familien, und insonderheit von den deutschen Müttern gewidmet werden. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Namen des Ausschusses für die Errichtung eines Luise-Hensel-Denkmals eine Konkurrenz aus.

Die Gesamtkosten des Denkmals dürfen die Summe von 4000 M. nicht überschreiten.

Der genaue Platz für das Denkmal ist noch nicht bestimmt, es soll auf einem an der Städtischen Promenade gelegenen Platze inmitten gärtnerischer Anlagen Aufstellung finden; den Hintergrund bilden Baumanlagen. Eine unaufgezogene Photographie des Platzes wird den Bewerbern auf Wunsch vom Schriftführer des Komitees, Buchhändler Franz Menge in Paderborn, kostenlos zugesandt.

Die Gestaltung des Denkmals bleibt dem freien Ermessen des Künstlers überlassen. Wegen der klimatischen Verhältnisse ist von einer Ausführung in Marmor abzusehen.

Die Entwürfe sind in der Größe 1 : 10 auszuführen, und etwaige figürliche Darstellungen in der Größe 1 : 5.

Zur Ausführung gelangt der vom Preisgericht als am besten geeignet bezeichnete Entwurf. Mit der Übertragung der Ausführung ist ein Geldpreis nicht verbunden. Zwei weiteren Entwürfen sollen Geldpreise im Betrage von 300 M. und 150 M. zuerkannt werden. Das Preisgericht kann den Gesamtbetrag von 450 M. für Preise auch anders zerlegen.

Die Entwürfe sind bis zum 1. März 1910 abends 6 Uhr an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzusenden.

Als Preisrichter fungieren die Juroren der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter Zuziehung von zwei Mitgliedern des Ausschusses für die Errichtung eines Luise-Hensel-Denkmals: Rechtsanwalt de Weldige und Buchhändler Franz Menge. Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst besteht aus den Herren: Architekt Heinrich Freiherr v. Schmidt, Professor an der Technischen Hochschule in München; Architekt Peter Danzer, Assistent an der Technischen Hochschule in München; Bildhauer Balthasar Schmitt, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München; Bildhauer Heinrich Wadere, Professor an der Kunstgewerbeschule in München; Maler Felix Baumhauer in München; Maler Joseph Huber-Feldkirch, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Düsseldorf; als Kunstfreunde Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen, und Dr. August Knecht, Lyzealprofessor in Bamberg. Bei Verhinderung eines Jurors hat die Jury das Recht, einen Ersatzmann zu kooptieren.

Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen; ferner ist ein mit dem gleichen Kennwort bezeichnetes und verschlossenes Kuvert beizulegen, das Name und Adresse des Autors enthält. In dem geschlossenen Kuvert muß die Erklärung beiliegen, daß der Autor des Entwurfes sich verpflichtet, das Denkmal um den Preis von 4000 M. auszuführen.

Es ist beabsichtigt, die Entwürfe vierzehn Tage in München öffentlich auszustellen. Das Ausstellungslokal wird vor Eröffnung der Ausstellung bekannt gegeben. Die preisgekrönten Entwürfe werden außerdem in Paderborn ausgestellt.

Die Entwürfe, welche zwei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Konkurrenten auf deren Kosten und Gefahr zurückgesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Kuverts geöffnet.

Reklamationen können bis zum 15. April 1910 Berücksichtigung finden.

JANSSENS »DIE SIEBEN SCHMERZEN MARIÄ«

Auf Seite 87 findet sich die Abbildung eines Gemäldes von Janssens »Die Flucht nach Ägypten«. Das Bild gehört einem Zyklus an, in dem die bekannten sieben schmerzlichen Momente im Leben Mariens dargestellt sind. In seiner ruhigen, aber tiefen, seelenvollen Art schildert der Künstler im ersten Bilde die Darstellung Jesu im Tempel in dem ergreifenden Moment, wo der greise Simeon, mit dem Kind in den Armen, sich an Maria wendet und ihr die prophetischen Worte zuruft: »Deine Seele aber wird ein Schwert durchdringen,« dann im nächsten Gemälde die Flucht nach Ägypten, sodann das bange Suchen Mariä und Josephs in Jerusalem nach dem Kinde; des weiteren die schmerzvolle Begegnung Mariens mit ihrem Sohne auf dem Kreuzwege; wieder ein anderes Bild zeigt Maria und Johannes unter dem Kreuze, ein anderes wie der Leichnam Christi vom Kreuze abgenommen und Maria in die Arme gelegt wird. Im letzten Bilde sehen wir Maria und Johannes auf der Heimkehr vom Begräbnis.

Man sieht es den Bildern an, daß sich der Künstler in den Gedanken, die Schmerzen Mariens zu schildern, tief hineingelebt hat und nur das, was er selbst in seinem Innersten empfunden hat, hauchte er seinen Werken mit künstlerischer Meisterschaft ein. Die Gesellschaft für christliche Kunst konnte es sich nicht versagen, diese Bilder dem christlichen Volke zugänglich zu machen, indem sie farbige Wiedergaben (in Aquarellgravüre) darnach herstellen liess, die in einer Mappe vereinigt werden. Vorerst ist nur ein Blatt »Darstellung Jesu im Tempel« erschienen. Damit das Werk noch als Weihnachtsgeschenk dienen kann, wird bei Bestellung vor Weihnachten dieses Jahres ein Subskriptionspreis von nur M. 50.— gewährt. Für die noch nicht erschienenen Blätter sind Gutscheine ausgegeben. Wenn man sich einen solchen von seinem Buchhändler bei der Bestellung ausfüllen läßt, kann man diesen dem ersten Blatt beilegen, oder auch allein demjenigen übersenden, dem man das Werk als Geschenk zugedacht hat. Es wird wenige Schöpfungen der christlichen Kunst geben, die sowohl in künstlerischer wie auch in religiöser Beziehung so sehr befriedigen wie dieses Werk. Mag es auch hinsichtlich der technischen Behandlung mehr der älteren Kunstrichtung zuneigen, den Ruhm, daß es eines der besten Werke unserer heutigen christlichen Kunst ist, wird ihm wohl niemand streitig machen. Möge die Mappe mit den sieben prächtigen Blättern recht vielen das Verständnis für die Erhabenheit der christlichen Kunst eröffnen und sie für deren Schönheit begeistern.

HANS THOMA-FEIER

Karlsruhe. Zwei Tage voll gehobener Festesstimmung brachte der Residenz der 70. Geburtstag ihres Altmeisters Hans Thoma. Alles hatte sich vereinigt, um dem greisen Jubilar die Anerkennung und den Dank zu zollen, den ihm frühere Zeiten auch in dieser Stadt versagt hatten. Zahlreichen mündlichen und schriftlichen Glückwünschen folgte am Vormittag des 2. Oktober die

offizielle Feier in den unteren Räumen der Kunsthalle. Staatsminister v. Dusch betonte in seiner Ansprache besonders die Bedeutung des heimatlichen Schwarzwalds als Fundament der Kunst des Meisters. Daran schlossen sich die Gratulationen der Vertreter der Zweiten Kammer, der Karlsruher Akademie, der Künstlerschaften von München, Berlin, Dresden, Düsseldorf, Stuttgart und Weimar. Der Oberbürgermeister der Stadt Karlsruhe, Siegrist, verkündete zugleich die Umtaufe der an Thomas Wirkungsstätte vorüberziehenden Straße zu dessen Ehren. Die Universitäten Heidelberg und Freiburg, sowie die hiesige Technische Hochschule hatten gleichfalls Abordnungen gesandt; von der ersteren wurde ihm der Doktor der theologischen Fakultät wegen seines »Verständnisses der Verbindung der Kunst und Religion« verliehen. Ihren Höhepunkt erreichte jedoch die Feier, als Großherzog Friedrich mit Worten warmer Anerkennung für die hochherzige Stiftung der religiösen Bilderfolge dankte, die in einem eigenen Anbau an das Galeriegebäude Aufstellung gefunden hat. Über die nunmehr zugänglichen jüngsten Werke des Meisters, in denen er gleichsam eine Krönung seines Lebenswerkes erblickt, wird hier noch eingehender gehandelt werden. Die Fortsetzung der Festlichkeiten bildete am Abende desselben Tages eine feinsinnige, von der Karlsruher Künstlerschaft dargebrachte Feier, die im Museumssaal in Gegenwart der großherzoglichen Familie vor geladenen Gästen stattfand, unter denen sich viele auswärtige Künstler eingefunden hatten. Der Begrüßung durch Professor Volz folgte nach einem musikalischen Vorspiel ein von Albert Geiger gedichtetes Bilderspiel, bei dem die Hauptgestalten Thomascher Kunst, vom »Hüter des Tales« gerufen, nacheinander auftraten. Dem schlichten Danke des ergriffenen Meisters schlossen sich nicht endenwollende Deputationen und Gabenspenden an. Der folgende Tag brachte die Eröffnung der Thoma-Ausstellung im Kunstverein, die weniger bekannte Werke, auch kunstgewerblicher Art umfaßt. Waren die genannten Veranstaltungen einem kleineren Kreise vorbehalten, so stellte die am Abend des 3. Oktober in der städt. Festhalle abgehaltene Feier die Huldigung des ganzen Volkes dar. Angehörige der verschiedenen Stände nicht nur aus Karlsruhe, sondern aus allen Teilen des engeren und des weiteren Vaterlandes hielten den festlich geschmückten Raum, den eine leuchtend gemalte Frühlingslandschaft abschloß, besetzt. Nach einem musikalischen Auftakt betrat Geh. Hofrat Henry Thode die Rednerbühne. Als warmherziger Verkünder und unermüdlicher Vorkämpfer von Hans Thomas Kunst, ihm zugleich in treuer Freundschaft verbunden, war er der berufene Vertreter, um auch an diesem Ehrentage die Dankesgefühle der Anwesenden in die ihm eigene kunstvolle Form zu gießen. Eine weihevolle Stimmung erfüllte die Lauschenden, als er das künstlerische Geheimnis Thomas schilderte, das in seiner alles durchdringenden Liebe zur göttlichen Offenbarung in der Natur gipfelt. Und wie mit dieser Einheit der Auffassung zugleich eine Einheit der Raumwirkung der Farben und ihrer Beziehung zum Licht einhergeht, so daß sich uns in seinen Werken die Harmonie des Weltganzen verkörpert. Sinnig klang die Rede aus in dem Chor »Wachet auf« aus den Meistersingern, ihm, der nicht minder echt deutsch ist als Hans Sachs, wie zugeeignet. Nach einer kurzen kernigen Ansprache des Geh. Hofrats v. Oechelhäuser nahten kränzetragende Frauen, um dem greisen Meister huldigend ein Lorbeerreis zu überreichen. Wie ein Sommernachtstraum wirkte der bald gemessene, bald lustig wirbelnde Reigen von sechs Kindern der Darmstädter Duncan-Schule, so recht geschaffen für den echten Kinderfreund. Aus der großen Fülle der musikalischen Darbietungen seien außer Chören der »Liederhalle« Solovorträge von Kompositionen Ph. Wolfrums zu Thomaschen Gedichten hervorgehoben. Als nun Meister Thoma das Wort zu einer von Bescheidenheit getragenen Dankesrede ergriff, wollten die Beifallsäußerungen kaum ein Ende nehmen. Und so klang das Fest harmonisch aus, das in einer ganz einzig dastehenden Ehrung des Künstlers wie des Menschen Hans Thoma gipfelte. E. V.

AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Um den Kunstgelehrten, welche dem kunsthistorischen Kongreß in München anwohnten, eine Probe aus Münchens vergangener Kunsttätigkeit zu bieten, veranstaltete der Kunstverein unter aufopfernder Mühewaltung Dr. A. Goldschmidts eine interessante retrospektive Ausstellung. Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, einen Blick in die künstlerische Vergangenheit der Altmünchner Kunst zu tun, und wir sehen daher hier manch alten Bekannten, manch gutes Bild wieder und wie man sich ehrlich freut, einem alten Freunde zu begegnen, so auch diesmal beim Wiedersehen der einen oder anderen Tafel, sei sie von Peter Jakob Horemans, dem liebenswürdigen Detailschilderer bürgerlichen Lebens und fröhlicher Volksfeste, sei sie von dem ehemaligen Akademiedirektor Joseph Hauber oder gar von unserem Münchener Rembrandt: Johann Georg Edlinger. Gerade letzterer Meister fesselt wieder ungemein durch seine prächtigen Bildnisse, die so bieder und ehrlich aufgefaßt, so frei von jeder Pose in einer breiten flüssigen Technik gemalt sind, daß sie uns heute, trotzdem wir es technisch so weit gebracht, in Erstaunen versetzen. Dr. A. Goldschmidt, der in seinen Schriften schon mehrfach Edlinger glücklich charakterisiert hat, bewies im Arrangement dieser Ausstellung von Bildnissen und auch der anderen Werke einen vornehmen Geschmack, so daß die ganze Vorführung, die man ja bei Heranziehung von weiterem Material wohl noch glanzvoller hätte gestalten können, einen harmonischen, noblen Eindruck machte. Von Edlingers Hand überraschte am meisten das wundervolle Mädchenbildnis, wahrscheinlich die Tochter des Künstlers, in den sanften diskreten grauen Tönen. Hier fehlt das fatale Braun, das manchmal in den Bildern nicht gerade angenehm berührt. Trefflich ist auch das Porträt der Frau Geh. Leg.-Rätin von Flad, geb. von Kanzler, ebenso das lebendig gemalte Selbstbildnis, ferner der Studienkopf eines Tölzer Bauern und das Porträt des Bildhauers Roman Boos.

In dem hellen Lichte des Kunstvereinssaales kommen viel besser als in dem Refektorium des Priesterhauses St. Johann Nepomuk, allwo sie ihren ständigen Aufenthalt haben, die Bildnisse der Gebrüder Cosmas Damian und Egidius Quirin Asam zur Geltung. Mit einer dekorativen Wucht und sicheren Faustfertigkeit sind diese beiden Gemälde von Cosmas Asam heruntergeschrieben. Die repräsentative Kunst jener glänzenden Epoche vertritt recht anschaulich der noch zu wenig gewürdigte Georg de Marées. Wir besitzen von ihm eine Reihe jener zierlichen höfischen Malereien allenthalben; denn die Fruchtbarkeit des Meisters war groß. Groß auch seine Wandelbarkeit. Man braucht nur das Gruppenbild der Familie U. oder das Bildnis des Grafen Clemens von Törring-Seefeld als Großkomtur des Hausordens vom hl. Georg mit dem Bildnis der Frau von Hagn zu vergleichen, um zu erkennen, welch gewaltiger Unterschied in seiner Kunst zum Ausdruck gelangte. Dort repräsentativ, hart, bunt und hölzern, hier in dem Bildnis der alternden Dame Weichheit, Geschmeidigkeit, vereint mit einem zarten Farbenschmelz, der an die besten Engländer derselben Epoche erinnert, ja sie

sogar noch übertrifft. Denn die Psychologie, die sonst so selten zu bemerken war, zeigt hier ihre ersten Schritte. Über Thomas Wink können wir hinweggehen, er ist zu uninteressant, nur eine flotte Skizze »Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel« verdient Beachtung. Moritz Kellerhoven hat bedeutend mehr Kraft und Temperament, er steht dem Edlinger ziemlich nahe, in manchen Bildnissen, wie in denjenigen des Geschichtsschreibers Lorenz von Westenrieder, des Schauspielers F. X. Heigel oder in dem individuell gegebenen Porträt des bayerischen Hofsängers Raff steht er ebenbürtig neben den älteren Kollegen. Joseph Hauber, der Nachfolger Oefeles als Akademieprofessor, ist nicht gut vertreten. Von ihm sind in Privatbesitz schöne Leistungen seines allerdings stark akademischen Könnens noch auffindbar. Auch das Paris-Urteil wirkt, trotzdem die Göttinnen viele schön gemalte Einzelheiten aufweisen, ein wenig langweilig. Sehr schwach ist auch die Landschaftsmalerei vertreten. Vier große Landschaften von Franz Joachim Beich, mehrere Jakob Dorner geben keinen genügenden Aufschluß über dieses Kunstgebiet.

Ein ganz eigenartiger Maler war Paul Goudreaux und wenn er nur das Bildnis eines jungen Fürsten in silbergesticktem grauem Samtrock gemalt hätte, müßte er als einer der bedeutendsten Meister jener Zeit genannt werden. Treffend sagt von diesem Künstler in seiner Einleitung zu dem Kataloge A. Goldschmidt: »Dagegen tritt auf unserer Ausstellung Paul Goudreaux glänzend hervor, doch ist es nicht sicher, ob dieser geistreiche Vertreter des Rokokostils ganz mit Recht hier unter den ‚Münchner Meistern' figuriert. Der Künstler ist merkwürdigerweise für die Kunstgeschichte noch ein unbeschriebenes Blatt. Außer den Bildern in Schleißheim, der Älteren Pinakothek und Sammlung Röhrer sind mir keine Werke von ihm bekannt. Kein Künstlerlexikon berichtet über diesen Meister, der sich in seiner Signatur als Pariser bezeichnet. Die Fürstenbildnisse der Schleißheimer Galerie sind 1723, das Röhrersche Bild, wahrscheinlich sein Selbstporträt, ist 1727 datiert. Das Bildnis des jungen Fürsten mit silbergesticktem grauem Rock besitzt übrigens schon seit langem einen stillen Verehrerkreis unter den Münchner Künstlern und hat manchen zum Kopieren gereizt.« Erwähnen wir noch die Bildnisse des in Straßburg geborenen Mathias Klotz, das Selbstporträt von Franz Ignaz Oefele und das Bildnis der Prinzessin Maria Anna Karoline, Tochter des Kurfürsten Max Emanuel von Franz Josef Winter.

Anschließend an diese hochinteressante Ausstellung finden wir in den übrigen Sälen des Kunstvereins gewissermaßen eine Ergänzung der ersten Darbietung. Zwar ist schon manches bekannt, manches jedoch wieder ganz neu. So überraschen einige Werke Lenbachs aus jener frühen Zeit, die uns von dem Werdegang des großen Porträtisten viel erzählen. Die vorzüglichen prächtigen Landschaften von Wagenbauer, Fröhlicher, A. Stäbli, E. Lugo, A. Rottmann, A. Lier, Rob. Schleich, Joh. J. Dorner, Dillis mögen als die markantesten herausgegriffen sein. Daneben glänzen Namen wie Sporrer, F. Voltz, K. Spitzweg, L. von Hagn, W. Leibl, Wilh. Trübner, Karl Haider, G. Kühl. Kurz eine Fülle von Anregung ist gegeben und mancher Kunstgelehrte wird, wenn er vorurteilsfrei diese Malerei des 18. Jahrhunderts betrachtet, sich sagen müssen, daß auch jene Zeit Hervorragendes geschaffen und ihre Werke ruhig neben denen unserer Epoche einen ehrenvollen Platz einnehmen dürfen.

Franz Wolter



VERMISCHTE NACHRICHTEN

Berlin. Am 12. November hielt der Kunstkritiker Dr. Hans Schmidkunz auf Veranlassung des Komitees zur Veranstaltung wissenschaftlicher Vorträge einen Vortrag über »Neueste Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst« (mit Lichtbildern).

In Adelsdorf (Franken) wurde eine neue Kirche nach den Plänen des Staatsbauassessors Fuchsenberger erbaut.

Professor Karl J. Becker-Gundahl vollendete kürzlich die Ausmalung der neuen katholischen Kirche in Feucht bei Nürnberg. Die Kosten trägt der bayerische Staat. Im Gewölbe sieht man über dem Hochaltar als Hauptdarstellung Gott-Vater und Christus, ferner das Symbol des hl. Geistes. Sodann sind dargestellt die Krönung Mariä, Johannes Bapt., St. Joseph und die Diözesanpatrone Willibald und Walburga.

Berlin. Zum Direktor der Nationalgalerie wurde Dr. Justi ernannt.

Ergebnis des Wettbewerbs für ein Bonifatiusbild. Der Wettbewerb war von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern im Namen des Bonifatius-Sammelvereins in Paderborn ausgeschrieben worden. Es liefen 22 Entwürfe ein. Das Preisgericht hielt am 5. und 8. November Sitzungen ab; es beschloß, den für Preise vorhandenen Betrag für vier gleiche Preise zu verwenden, welche einstimmig folgenden Skizzen zuerkannt wurden: Motto »Abendstern« (Friedrich Wirnhier, München); »Lithographie« (Georg Winkler, München); »Frisia« (Theodor Winter, München); »Winfrid II« (Philipp Schumacher, München).

Secession München. Die bevorstehende Winterausstellung wird drei große Kollektivausstellungen von H. v. Habermann, Hermann Hahn und dem verstorbenen Otto Reiniger enthalten. Sie wird kurz vor Weihnachten eröffnet.

Max Roßmann in Amorbach (Unterfranken) veranstaltete im November eine Sonderausstellung von kirchlichen Malereien, Studien und Entwürfen im Ausstellungslokal der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« in München (Karlstraße 6). Darunter befanden sich zwei große Triptychen für die neue katholische Stadtpfarrkirche in Kissingen.

In Köln bildete sich eine neue Vereinigung »Kölner Künstlerbund«, die am 30. Oktober ihre erste Ausstellung eröffnete. Zur Eröffnung hielt Museumsdirektor Dr. Hagelstange eine Rede.

Köln. Bildhauer Joseph Möst ist mit Diözesanbaumeister H. Renard seit einem Jahre an dem Hochaltar für St. Jakob dahier beschäftigt. Es wird das ein modern romanischer Marmoraltar mit vergoldeten Bronzen, dessen Herstellungskosten sich rund auf 25000 M. belaufen. Der Altar wird anfangs Februar von Sr. Eminenz dem Herrn Kardinal Fischer eingeweiht.

Karlsruhe. Professor Ludwig Schmid-Reutte ist am 17. November gestorben.

X. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909. Die Ziehung der Ausstellungslotterie ist, statt auf den 15. Nov., auf den 18. Dezember 1909 definitiv festgesetzt. Bei den bekannten Losverkaufsstellen sind, so lange Vorrat reicht, Lose erhältlich.

BÜCHERSCHAU

Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising von Dr. M. v. Deulinger. Fortgesetzt von Dr. Franz A. Specht. Zehnter Band. Mit 3 Kärtchen und 34 Abbildungen. München, Lindauersche Buchhandlung, 1907.

Der vorliegende Band bietet neben einer Reihe geschichtlicher Aufsätze auch mehrere für den Freund christlicher Kunst wertvolle Abhandlungen. So von Dr. Friedrich Hofmann eine archäologisch interessante Zusammenstellung jetzt nicht mehr vorhandener Glocken aus dem Erzbistum. Insbesondere aber bietet Dr. Richard Hoffmann eine sehr gediegene Abhandlung über die ehemalige Dominikanerkirche in Landshut, deren wechselvolle Geschichte an uns vorüberzieht, deren einzelne Kunstschätze wir kennen lernen und deren Bedeutung und Stellung in der Geschichte der bayerischen Architektur eingehende Würdigung findet. Derselbe Gelehrte erfreut uns durch einen vorzüglichen, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit ausgearbeiteten Katalog der prächtigen Sammlung von Kunstaltertümern im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. Besonderen Wert erhält dieser Katalog durch Angabe der oft weit zerstreuten Literatur über jedes einzelne Stück. Weite Kreise werden erst aus dieser mit Illustrationen gut ausgestatteten Publikation einen Begriff von der Reichhaltigkeit und Gediegenheit der Freisinger Sammlung erhalten, die nun erst recht nicht bloß als ein ruhmvolles Denkmal alter christlicher Kunst, sondern auch geistlichen Sammlerfleißes und Kunstverständnisses dasteht.

Damrich

Die Galerien Europas. Gemälde alter Meister in den Farben der Originale. Jahrgang 1909. Jährlich zwölf Monatshefte mit je fünf farbigen Reproduktionen zum Abonnementspreis von M. 2.— für das Heft. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Der vierte Band dieses prächtigen Lieferungswerkes wird durch einen Artikel von Georg Gronau eingeleitet: »Raffaels Freunde«. Im 1. Heft erfreuen uns die Reproduktionen eines Selbstporträts der Elisabeth Vigée-Lebrun, des Konzerts von Giorgione (oder Tizian), eine herrliche Landschaft von Rubens, die Madonna del Granduca Raffaels und die Anbetung der Könige in Florenz von Gentile da Fabriano. Aus den Heften 2—5 seien hervorgehoben die Madonna della sedia, die Vision des Ezechiel und das Bildnis des Papstes Julius II. von Raffael, die Pietà und der Auferstandene mit den Evangelisten von Fra Bartolommeo, das Magnificat von Botticelli, Philipp IV. von Velasquez und eine Anbetung der Hirten von Ghirlandajo.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 86. Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Erläutert von Georg Humann. Mit 96 Abbildungen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907.

Man wird nicht fehlgreifen mit der Annahme, daß die verschiedenen Kunstzweige zu allen Zeiten eine Wechselwirkung aufeinander ausgeübt haben. Schon der Umstand, daß die einzelnen Motive von Erzeugnissen der bildenden Künste und des Kunstgewerbes sich ohne besondere Mühe dem Auge darbieten und Geschautes sich verhältnismäßig leicht dauernd dem Gedächtnis einprägt, unterstützt das gegenseitige Entlehnen künstlerischer Gedanken oder ein Anlehnen an solche. Man bekennt sich nun wohl ohne viel Bedenken zu der Ansicht, daß eine höher stehende Kunstgattung einer niedrigeren gegenüber als die mächtigere sich erweist und die Umkehrung erscheint auf den ersten Blick unglaubwürdig. Die Kunstgeschichte bestätigt in der Tat die Richtigkeit dieses Gefühls. Indessen hat Humann in vorliegender Arbeit an einer überreichen Fülle von Beispielen in durchaus überzeugender Weise das Merkwürdige nachgewiesen, daß die Motive auf dem kunstgewerblichen Gebiet der Handschriftmalerei nicht selten in mannigfacher Umbildung bei weitem früher auftreten als auf dem monumentalen der romanischen Baukunst. Das kunstgewerbliche Schaffen wirkte also hier befruchtender auf einen Teil der hohen Kunst als es sonst der Fall zu sein pflegt. Es muß als äußerst verdienstvoll bezeichnet werden, daß das Augenmerk von neuem auf dieses Hinüber und Herüber in Baukunst und Kunstgewerbe gelenkt worden ist. In dem durchweg vorurteilsfrei geschriebenen Humannschen Werk, dessen Kapitelanfänge leider typographisch nicht besonders hervorgehoben sind, werden im wesentlichen behandelt das beliebte Verzierungsmittel der Bandverschlingungen und des Flechtwerks, das Friesornament, der Vierpaß, das Kapitäl, der Krabbenwimperg, der Löwe als Säulenträger und in anderer Verwendung, der Säulenschaft, der Bogen in seinen verschiedenen Formen, der Stützenwechsel, das Bogenfeld mit Kreisen, die Zusammenstellung von Bogen und Spitzgiebeln, der Rundbogen und dessen Überdekkung mit dem Flachgiebel, der Einfluß der Buchmalerei auf die Glasmalerei und auf Gebäudegrundrisse.

Regensburg Bogner

Bestmann, Joh., Pastor in Mölln, Über Friedhofskunst sonst und jetzt. 1.20 M., geb. 1.60. (Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.)

Der Verfasser trägt den konfessionellen Standpunkt zum Schaden seiner Arbeit in allzu einseitiger Weise zur Schau, hält sich nicht frei von anererbten Irrtümern über Kunst und Kirche und sieht sich deshalb gedrängt, das Thema nur lückenhaft zu behandeln. Schon gleich im dritten Satz wird behauptet, die katholische Kirche sehe der Erscheinung, daß die Kunst des Friedhofs eine Kunst weltlichen Charakters geworden sei, mit verschränkten Armen zu. Das Gegenteil ist richtig, und erfreulich ist es, wenn zugleich von protestantischer Seite dem christlichen Charakter der Grabmalkunst eindringlich das Wort geredet wird, wie es in obigem Heft geschieht. Der vierte Absatz »Das Bild im mittelalterlichen Grabmal« ist mager und geradezu irreführend ausgefallen. Auch der sechste Abschnitt »Die Bilderwelt der Renaissancegräber« gibt kein richtiges Bild, weil nur die Prunkdenkmäler, und unter diesen auch nur die geschmacklosen berücksichtigt, die vielen edlen und sinnvollen kleinern Denkmäler, namentlich Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts ganz unbeachtet gelassen wurden.

S. St.

Karl Voll, Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908, Verlag der Süddeutschen Monatshefte. 18 Bog. mit 16 Vollbild. Preis geheftet 3,50 M., geb. 4.50 M.

Ein Buch, das man warm empfehlen kann. Der Verfasser vereint in seiner Person Wissenschaftlichkeit und feines Kunstverständnis und besitzt die ganz seltene Gabe, ohne Schwulst und Phrasen über Kunstwerke zu sprechen in einer Weise, die dem Lernenden verständlich und dem im Sehen von Kunst Geübten anregend ist.

R

Noch rechtzeitig für Weihnachten erscheint auch der Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst, VII. Jahrgang 1910. Herausgegeben von Lyzealprofessor Dr. Jos. Schlecht. Der neue Jahrgang ist besonders reich und glänzend ausgestattet. Die Vorderseite zeigt eine farbige Reproduktion des berühmten Freisinger Dombildes „Das apokalyptische Weib“ von Rubens, das jetzt ein Prachtstück der Kgl. Pinakothek bildet, auf der Rückseite sind farbige Nachbildungen von Holbein „Hl. Elisabeth“ und „Hl. Barbara“.

Redaktionsschluß: 17. November.

Weihnachtsgeschenke aus dem Literatur- und Kunstgebiete:

Geschenkwerke aus der **Herderschen Verlagshandlung** zu Freiburg im Breisgau.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen. Die Preise verstehen sich für gebundene Bücher.

Enzyklopädien, Jahrbücher

Herders Konversations-Lexikon. 3. Aufl. 8 Bde., reich illustr. *M.* 100.— u. 128.— Dieses von der gesamten Kritik ob seiner Vollständigkeit, Zuverlässigkeit, Sachlichkeit und Billigkeit anerkannte Werk gehört in jedes Haus. — Auch gegen Teilzahlungen zu beziehen.

Staatslexikon. Herausg. von Dr. J. Bachem. 3. Aufl. 5 Bde. Bd. I u. II zu je *M.* 18.— liegen vor.

Jahrbuch d. Naturwissenschaften 1908—1909. 24. Jahrg. Herausg. von Dr. J. Plaßmann. *M.* 7.50

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908. 2. Jahrg. Herausg. von Dr. F. Schnürer. *M.* 7.50

„Herders Jahrbücher" bilden mit ihren scharfgezeichneten Jahresrückblicken ein Orientierungsmittel auf allen Gebieten des Geisteslebens unserer Tage. Für jeden Gebildeten sind sie von höchstem Interesse.

Kunst- und Literaturgeschichte, Essays

Beissel, Fra Giovanni Angelico da Fiesole. 2. Aufl. Reich illustr. *M.* 11.— „Einer der besten Fra Angelico-Kenner bietet in vollendeter Sprache gediegenes Wissen." (Kunstfreund, Innsbruck 1908, Heft 1/2.)

Fäh, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. Reich illustriert. *M.* 25.— Eine der besten und übersichtlichsten mittleren Kunstgeschichten. Sie gehört in jede Familienbibliothek.

Gietmann und Sörensen, Kunstlehre. Mit vielen Tafeln. I: Allgemeine Aesthetik. *M.* 6.— II: Poetik und Mimik. *M.* 8.— III: Musik-Aesthetik. *M.* 6.20 IV: Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. *M.* 8.— V: Aesthetik der Baukunst. *M.* 8.— „Das umfassend angelegte und in jedem einzelnen Teile harmonisch ausgeführte Werk steht auch graphisch auf der vornehmsten, der Wissenschaft wie der allgemeinen Bildung volle Befriedigung gewährenden Höhe." (Wochenrundschau für dramatische Kunst, Literatur und Musik 1904, 21.)

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. *M.* 22.— Reiches, wohlgeordnetes Anschauungsmaterial, ein unerschöpflicher Quell des Genusses für Kunstfreunde.

Kraus u. Sauer, Italienische Renaissance. (Gesch. d. christl. Kunst II, 2.) *M.* 32.—

Baumgartner, Geschichte d. Weltliteratur. I.—V. Bd. 1.—4. Aufl. I: **Die Literaturen Westasiens und der Nilländer.** *M.* 12.— II: **Die Literaturen Indiens und Ostasiens.** *M.* 12.— III: **Die griechische und lateinische Literatur des klassischen Altertums.** *M.* 11.40 — IV: **Die lateinische und griechische Literatur der christl. Völker.** *M.* 14.40 — V: **Die französische Literatur.** *M.* 15.—

Lindemann u. Ettlinger, Geschichte der deutschen Literatur. 8. Aufl. *M.* 13.— „Das Buch schöpft aus voller Kenntnis der Sache, bringt ungemein geschickte Inhaltsangaben und liest sich fesselnd vom Anfang bis zum Ende." (Südd. Monatshefte.)

v. Keppler, Aus Kunst und Leben. 3. Aufl. *M.* 7.50 u. *M.* 9.— — — Neue Folge. *M.* 7.— u. *M.* 8.40 Geistvolle und formvollendete Essays, deren Reiz durch reichen Bilderschmuck noch wesentlich erhöht ist.

— Mehr Freude. 23.—34. Tausend. *M.* 2.60, *M.* 5.— u. *M.* 5.50 Ein herzerhebender Aufruf zur Neubelebung der echten Freude in unserer freudearmen Zeit.

Geschichte, Länder- und Völkerkunde

v. Pastor, Geschichte der Päpste. I.—IV. Bd u. 1 Bd „Akten". 1.—4. Aufl. *M.* 74.— Jeder Band bildet ein selbständiges Ganze und ist einzeln käuflich.

Neu: V. Bd: **Geschichte Papst Pauls III.** (1534—1549.) 1.—4. Aufl. *M.* 14.50 L. v. Pastors Lebenswerk, für den Geschichtsforscher unentbehrlich, hat auch in weitesten Kreisen der Gebildeten Eingang gefunden. Kein Freund der Kunst- und Kulturgeschichte wird Pastor, der auf Grund großenteils neuen Quellenmaterials abschließend die Zeit eines Nikolaus V., Pius II., Alexander VI., Julius II., Leo X. usw. behandelt, missen dürfen.

Dahlmann, Indische Fahrten. 2 Bde. *M.* 23.— Das reichst illustrierte deutsche Reisewerk über Indien. „Dahlmann wird in seinen Natur- und Kunstschilderungen geradezu zum Dichter." (Allgem. Zeitung, München.)

Kayser u. Roloff, Aegypten einst und jetzt. 3. Aufl. *M.* 9.— Lebensvolle Schilderung von Kultur und Geschichte des Wunderlandes am Nil.

v. Keppler, Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. 6. Aufl. *M.* 10.50 u. *M.* 12.50 Das formell und inhaltlich bedeutendste Reisewerk über das Heilige Land und Aegypten.

Musik

Deutsche Lieder. Klavierausg. d. Deutsch. Kommersbuches, v. K. Reisert. 2. Aufl., enth. 621 Lieder mit Klavierbegl. *M.* 15.— „Ein reichhaltiges musikalisches Haus- und Familienbuch." (Hochland 1908, 2.)

Zuschneid, Freiburg. Liederalbum. Klavierausgabe des Freiburger Taschenliederbuches. *M.* 7.— Reichhaltiges Album der bekanntesten Volks- und Studentenlieder.

Schöne Literatur

Albing, Ansgar, Der Pessimist. Erzählung. 2. Aufl. 2 Bde. *M.* 7.—

— Moribus paternis. 2. Aufl. 2 Bde. *M.* 6.—

— Frühling im Palazzo Caccialupi und andere Geschichten. 2 Bde. *M.* 6.—

— Eine seltsame Verbindung. *M.* 4.—

— Gedichte. *M.* 2.80 Albing erzählt mit erquickender Frische. Gut gesehene Naturbilder wechseln mit plastisch anschaulichen Schilderungen aus der Gesellschaft.

Bibliothek deutscher Klassiker. 2. Aufl. 12 Bde. *M.* 36.—; jeder Band *M.* 3.— 76 Dichter von Klopstock b. a. d. Gegenwart. Reichhaltige, für die Familienbibliothek vorzüglich geeignete Klassiker-Auswahl.

Bibliothek wertvoller Novellen u. Erzählungen. Herausgeg. von Dr. O. Hellinghaus. Bd I—IV zu je *M.* 2.50 liegen vor. — Neu: III. u. IV. Bd. Ergänzung z. „Bibliothek deutscher Klassiker", enth. Perlen der Novellistik klassischer Autoren.

Brentanos ausgewählte Schriften. 2 Bde. 2. Aufl. *M.* 7.—

Cardauns, Der Stadtschreiber von Köln. Geschichtl. Erzähl. 3. Aufl. *M.* 3.60 „Diese Erzählung atmet den ganzen Zauber reinster Poesie." (Allgem. Literaturblatt.)

Dantes poetische Werke in italien.-deutscher Parallel-Ausgabe, übersetzt v. R. Zoozmann. 4 Bde. *M.* 18.— u. *M.* 28.— „Mit dieser Uebertragung ist Dante für die deutsche Literatur so gewonnen wie Shakespeare durch die Schlegelsche Uebersetzung." (Illustr. Zeitung, Leipzig 1909, 7. Jan.)

Hansjakob, Der Vogt auf Mühlstein. Prachtausgabe, mit 8 Heliogravüren von W. Hasemann. 2. Aufl. *M.* 12.—

Hlatky, Weltenmorgen. Dramatisches Gedicht. 4. und 5. Aufl. *M.* 5.60. „. . . Hier fesselt eine ungewöhnliche epische Begabung, etwas vom mächtigen Atem und der genialen Symbolik Miltons." (Das literarische Echo, Berlin 1905, Nr. 11.)

Mohr, Der Narrenbaum. *M.* 2.50. Ein Volksbuch mit über 200 Schwänken aus dem reichen Schatz alten deutschen Humors.

Spee, Trutznachtigall. Nebst den Liedern aus dem Güldenen Tugendbuch, herausg. von A. Weinrich. *M.* 3.80 Durch Spees Dichtung singt und klingt das Volkslied mit all seiner Lieblichkeit u. Zartheit.

Zoozmann, Dantes letzte Tage. *M.* 2.80 „So hat hier ein nachschaffender Gelehrter aus der Gesamtstimmung der Danteschen Welt dem Dichter der „Göttlichen Komödie" ein geistig bedeutendes Denkmal gesetzt." (Berliner Morgenpost 1909, Nr. 249.)

Religiöse Literatur

Augustinus, des hl., Bekenntnisse. Uebers. v. G. Frhrn v. Hertling. 2. und 3. Aufl. *M.* 3.— u. *M.* 3.80 Meisterhafte Uebersetzung des klass. Buches in vornehmer Ausstattung u. bequemem Format.

Glötzle und Knöpfler, Das Vater Unser. In Bild und Wort. 9 Heliogravüren. 2. Aufl. *M.* 14.— „Alle Illustrationen zeichnen sich durch Größe der Komposition und Tiefe der Auffassung aus. Der Text ist so inhaltreich wie markig und schön. Ein herrliches Familienbuch." (Allgem. Literaturblatt, Wien.)

Morawski, Abende am Genfer See. Grundzüge einer einheitlichen Weltanschauung. 4. Aufl. *M.* 2.80 „Für Gebildete, die ‚ruhelos suchen', ist das Buch gerade heute wie geschaffen." (Theol. Quartalschrift, Tübingen 1905, 4.)

Stolz, Alban, Gesammelte Werke. Volksausgabe. 12 einzeln käufliche Bände. Von *M.* 2.20 bis *M.* 3.40 Der Ruhm dieser Werke, die auch durch ihre sprachliche Darstellung zu den kostbarsten Perlen der deutschen Literatur zu rechnen sind, erstreckt sich über alle Erdteile.

Zimmermann, Ohne Grenzen und Enden. Gedanken über den unendl. Gott. *M.* 2.50 Klar durchdachte und edel geformte Gedanken für „Gottsucher", voll Geist und Frische.

Biographien

Binder, Luise Hensel, 2. Aufl. *M.* 6.40 Ein Lebensbild, ganz so schlicht und anspruchslos, wie Hensels Gedichte sind, aber doch voll innerer Kraft.

Brentano, Amalie Fürstin von Gallitzin. (Erscheint im November). Mit diesem Bändchen wird eine Sammlung „Frauenbilder" eingeführt.

Chasle, Schwester Maria vom göttl. Herzen Droste zu Vischering. 3. Aufl. *M.* 4.20 Aus dem Buche tritt uns eine volle Persönlichkeit, eine echt deutsche Frauenseele entgegen.

Heemstede, van, Paul Alberdingk Thijm. *M.* 3.40 Der holländische Historiker und feinsinnige Kunst- und Musikfreund war „ein Mann von einem guten und großen Herzen" (Joh. Janssen). Sein von Freundeshand gezeichnetes Lebensbild wirkt erhebend.

Stolz, Alban, Fügung u. Führung. Herausg. von Prof. Dr. J. Mayer. *M.* 3.— Das Buch enthält den Briefwechsel des Volksschriftstellers mit der Konvertitin Julie Meineke.

Ausser den auf dieser Anzeige verzeichneten Werken enthält der splendid ausgestattete **Weihnachts-Almanach** der Herderschen Verlagshandlung noch eine reiche Auswahl anderer Geschenkwerke für alle Altersstufen und Bildungsgrade. Der Almanach kann durch jede Buchhandlung und direkt von der Verlagshandlung kostenlos bezogen werden.

Einladung zur Subskription

auf **Janssens:**

Die sieben Schmerzen Mariens.

7 farbige Kunstblätter in Aquarellgravüre in eleganter Mappe.



I.
Darstellung im Tempel und Prophezeiung Simeons.

II.
Die Flucht nach Ägypten.

III.
Maria und Joseph in Jerusalem auf der Suche nach dem Jesusknaben.







IV.
Jesus begegnet Maria auf dem Kreuzwege.

V.
Maria und Johannes unter dem Kreuze.

VI.
Kreuzabnahme (Pietà).

VII.
Heimkehr vom Grabe.



Der bekannte belgische Maler *Josef Janssens* schuf einen Zyklus von sehr bedeutenden Gemälden, in denen er die sieben schmerzlichen Momente im Leben Mariens zur Darstellung brachte. Diese Bilder werden nun von uns als **farbige Kunstblätter in Aquarellgravüre** vervielfältigt und in einer **Mappe** (Format ca. 70×50 cm) herausgegeben. Das erste Blatt **Darstellung im Tempel** ist bereits erschienen und kostet einzeln **M. 10.—**, ein Preis, der für ein derartiges Kunstblatt außerordentlich niedrig ist. Die weiteren Blätter werden bis Ostern erscheinen. Damit das Werk noch als

Weihnachtsgeschenk

dienen kann, geben wir **Gutscheine** aus, die jede Buchhandlung, bei der das Kunstwerk bestellt wird, gerne ausfüllen wird. Zudem gewähren wir bei einer solchen **Vorausbestellung** bis **Weihnachten 1909** einen

Subskriptionspreis von M. 50.—

Nach Weihnachten wird der Bezugspreis M. **60.**— betragen.

Wer irgendwie für die Bilder Verwendung hat, sei es für seine Wohnräume oder für eine Hauskapelle oder als Geschenk an religiös gesinnte Angehörige oder Freunde, besonders an Geistliche, möge es nicht unterlassen, diese günstige Gelegenheit zur Erwerbung des schönen Zyklus zu benützen.

Ein sehr feines Geschenk sind auch die beiden Serien **„Meisterwerke religiöser Kunst".**

Serie I: 6 farbige Kunstblätter alter Meister. — Serie II: 4 farbige Kunstblätter lebender Meister. Preis jeder Serie in eleganter Mappe mit Text von **Dr. Joh. Damrich** M. 25.—.

Illustrierter Prospekt gratis.

Neuer Hauptkatalag mit 250 Abbildungen und mit Nachtrag gegen Einsendung von 65 Pfg. franko.
Sämtliche Verlagswerke sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.

Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, 4. bis 6. Tausend. Mit zahlreichen Abbildungen und acht farbigen Kunstbeilagen **Gebunden M. 8.—**

Von **Dr. Walter Rothes**, Dozent für Kunstwissenschaft an der Kaiser-Wilhelm-Akademie zu Posen.

„Drei Wünsche gibt der Verfasser seinem Werke mit auf den Weg: möge das Buch eine neue Blüte sein im Ehrenkranze der Gottesmutter; möge es die Achtung vor der Kunst erhöhen; möge es schaffende Künstler und kunstliebende Kreise in stets engere Beziehung bringen! Wir fügen einen vierten Wunsch hinzu: Möge es insbesondere der gebildeten katholischen Frau eine Freundin werden, indem es ihre Begeisterung für die Gebenedeite unter den Weibern, das herrliche und ewige Vorbild ihres Geschlechtes, vermehrt, ihre kunstgeschichtlichen Kenntnisse vertieft und ihr wieder einmal zeigt, daß unsere besten Künstler an der bildlichen Darstellung echter, reiner und hoher Weiblichkeit ihre Kräfte erschöpfen, daß es ihr allein aber gegeben ist, echte, reine und hohe Weiblichkeit in Tat und Leben umzusetzen.“ (Die christl. Frau.)

Der reichen Illustrierung ist bei dieser neugestalteten, stark vermehrten Auflage besondere Sorgfalt zugewandt worden. Die Bilder sind auf **171** vermehrt, die **acht farbigen Vollbilder** wirken besonders prächtig, auch der Einband ist ganz neu.

Alessandro Botticelli.

Eine Künstlernovelle von **M. Herbert.** Mit 15 Bildern nach Gemälden Botticellis. 2. Auflage. Geheftet **M. 3.—**, Gebunden **M. 4.—**.

„Ein Stück Renaissancezeit, farbig, prächtig, durchzogen mit Goldfäden, wie herausgeschnitten aus einem Gobelin! Auch Blutstropfen sind hie und da darauf, denn die Zeit der größten Kunstblüte war auch grausam und gewalttätig. Eine ganze Reihe von berühmten Persönlichkeiten — so die Fürsten aus dem Hause der Medici, Savonarola, Fra Filippo Lippi u. a. m. — gleitet an uns vorüber. Das Buch ist allen zu empfehlen, die sich unterhalten und dabei doch ohne Mühe auf dem Gebiete der Geschichte und der Kunst sich unterrichten wollen.“ (Wiener Volksblatt.)

Verlag von J. P. Bachem in Köln.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.



Verlagsanstalt BENZIGER & Co., A.-G.
Einsiedeln Waldshut Köln a. Rh.

Von **Dr. P. Albert Kuhn**, O. S. B., Verfasser der Allgemeinen Kunstgeschichte, ist soeben neu erschienen:

Moderne Kunst- und Stilfragen

Mit 77 Illustrationen 100 Seiten Lex.-Okt.
Preis broschiert M. 3.80

Der feinsinnige Ästhetiker, welcher der deutschen Leserwelt die anerkannt beste Allgemeine Kunstgeschichte geschenkt hat, ist gewiß wie wenig andere berufen, über moderne Stilfragen ein maßgebendes Wort mitzureden. Die eminenten Vorzüge jenes Monumentalwerkes finden sich in diesem Buche wieder. P. Albert Kuhns Urteil ist von einer souveränen Sicherheit und Bestimmtheit, sein Stil von vorbildlicher Klarheit und Prägnanz. Jede Seite erinnert an das alte Wort: Bene docet, qui bene distinguit. Auch aus den Irrungen der Moderne weiß der Verfasser den guten Kern herauszuschälen. Er ist ein Kunsthistoriker, der mit tiefstem Verständnis und weitem Blick den ewigen Wechsel der Stilrichtungen durch die Jahrtausende verfolgt hat.

Diese neueste Schrift des gelehrten Benediktiners ist ein Kompaß zu ruhig sicherer Fahrt durch die weiten bewegten Fluten der modernen Kunst. Sehr instruktiv sind besonders auch die zahlreichen gutgewählten Illustrationen des vornehm ausgestatteten Buches.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen

Am 15. November erscheint:

Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance

von **Carl Schuchhardt.**

Herausgegeben von der Stadt Hannover.

4° Band mit 2 farbigen, 48 Lichtdrucktafeln und mehreren hundert Autotypien und Wappenzeichnungen mit 174 S. Text

elegant in Leinwand gebunden 12 M.

Der Name des bekannten Archäologen Prof. Dr. Schuchhardt, Direktor des Museums für Völkerkunde in Berlin, bürgt schon allein für die Bedeutung des Werkes, das auf Kosten des Magistrats hergestellt ist und daher zu einem unverhältnismäßig billigen Preise abgegeben wird. Da nur wenige hundert Exemplare gedruckt sind, dürfte das Buch bald zu den literarischen Seltenheiten zählen. Interessenten sind Künstler, Kunstfreunde, Lehrer, Sammler, Museen, Bibliotheken. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Hochachtungsvoll

Hahnsche Buchhandlung in Hannover.

Weihnachts- und Neujahrskarten

Farbig à **10** Pfg., 12 Stück M. **1.—**, 100 Stück M. **7.50.** — Mit Miniaturgravüren à **25** Pfg., 12 Stück M. **2.75.** — In feiner Autotypie à **5** Pf., 12 Stück **50** Pfg., 100 Stück M. **4.—**.

Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b H., München.

Verlag Dürer-Haus, Berlin W, Kronenstr. 18

Blätter religiöser Kunst.

Herausgeber D. David Koch.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Dreifarbendruck nach dem Gemälde von F. v. Uhde, Bildgröße 46×30 cm. Preis M. 3.50. 1 Probeb'att franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M 3.90

„Komm, Herr Jesu, sei unser Gast.“ Dreifarbendruck nach dem Gemälde von F. v. Uhde. Bildgröße: 41½×33 cm. Preis von M. 5.— auf M. 3.50 herabgesetzt. 1 Probeblatt franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 3.90.

6 Kinderbilder: „Abendsegen“ von Steinhausen; „Zug zum Christkind“ von Steinhausen; „Im Mutterarm zu Jesu Füßen“ von E. v. Gebhardt; „Komm, Herr Jesu“ von F. v. Uhde; „Lasset die Kindlein“ von Rüter; „Ein' feste Burg“ von L. Richter. Größe: 20×15 cm. Preis der Serie M. 0.45. Probeserie franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 0.55.

2 Kinderbilder: „Jesu Nachfolge“ von Wehle; „Heilig ist die Jugendzeit“ von Feldmann. Größe: 24×19 cm. Preis des Bildes M. 0.10. Probeserie franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 0.30.

3 farbige Kinderbilder: Aquarelle von E. Schüz nach Steinhausenbildern. „Des Kindes Paradies“: „Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir, daß sie dich behüten“; „Wir wollen dir die Krippe schmücken“. Größe: 22×18 cm. Preis des Bildes M. 0.20. Probeserie franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 0.75.

Soeben erschien ein

Nachtrag zum neuen Hauptkatalog.

Bezieher des Katalogs zu 65 Pfg. erhalten diesen Nachtrag gratis und franko zugesandt. Wir bitten um freundliche Mitteilung.

: Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., München. :

Empfehlenswertes Geschenkwerk

aus dem Verlage

Alphonsus-Buchhandlung (A. Ostendorff), Münster i. W.

Neu! **Schicksalswalten.** Novellen von **Antonie Jüngst.** 256 Seiten. 8°. Preis in elegantem Geschenkband **3.60** Mk. **Neu!**

Freunde der feinsinnigen westfälischen Dichterin werden diese neue Gabe mit Freuden begrüßen. Wenn in „Puella, surge!“ das Walten eines gütigen Geschickes ein Kind aus den unteren Volksschichten emporhebt zu den Höhen der Kunst und des Lebens, läßt es als rächende Vergeltung in „Die Sonne bringt es an den Tag“ eine Schuld, ein Verbrechen aufgedeckt und gesühnt werden.

:: **Handbuch** ::

der christlichen Archäologie

von CARL MARIA KAUFMANN

Mit 239 Abbildungen.

650 Seiten. gr. 8. brosch. M. 11.—, gebdn. M. 12.20

Eine Arbeit, die allen Anforderungen gründlichster Wissenschaftlichkeit bei allgemein verständlicher Darstellungsweise, absoluter Beherrschung des ungeheuren Materials und der Literatur, geschickter Anordnung und Vollständigkeit gerecht wird. Ueber alle die neuen und neuesten Ergebnisse orientiert die Arbeit Kaufmanns in der trefflichsten Weise.

Verlag von Ferdinand Schöningh in Paderborn.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensbur

durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Pius X. Ein Lebensbild nach der italienischen Originalausgabe von L. Daelli. Übersetzt und fortgeführt von Dr. G. Brunn Reich illustriertes Prachtwerk. Kl.-4°. In Original-Leinwandband M. 8

Als Festgeschenke für den Hochwürdigen Klerus, sowie Priesteramtskandidaten eignen sich bestens meine

Neuesten Brevier-Diurnale- und Missale-Ausgaben.

Ich bitte im Bedarfsfalle **„Ausführlichen Prospekt mit Dru-proben und farbigen Einbandreproduktionen“** gefl. zu verlangen.

1 M. = 1.20 Kr. Ö.-W. = 1.25 Fr.

Ein wertvoller Ratgeber

für **Weihnachtsverlosungen** ist das Verzeichnis

„Wohlfeiler, künstlerischer Wohnungsschmuck“

außerdem

der reich illustrierte Weihnachtsprospekt.

Beides ist gratis zu beziehen von der

Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., München.



Soeben erschienen

Sechs neue biblische Wandbilde

Illustrierter Prospekt über die 12 Darstellungen gratis und franko

„Die christliche Kunst“

auf dem **Weihnachtstische.**

Ein gebd. Jahrgang dieser Zeitschrift ist zweifellos ein beliebtes G schenk. — Wer ein besonderes Interesse für das **kirchliche Kuns gewerbe** hat, wird fast ebenso gerne auch den **I. Jahrgang d „Pionier“** entgegennehmen. Preis M. **4.—**.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., Münche





Einladung zur Subskription

auf Janssens „Die sieben Schmerzen Mariä“.

7 farbige Blätter in Aquarellgravüre in eleg. Mappe.

Der bekannte belgische Maler Josef Janssens schuf einen Zyklus von geradezu wunderbaren Gemälden, in denen er die sieben schmerzlichsten Momente im Leben Mariens zur Darstellung brachte. Diese Bilder werden nun von uns als **farbige Kunstblätter in Aquarellgravüre** vervielfältigt. Das erste Blatt **Darstellung im Tempel** ist bereits erschienen und kostet einzeln Mk. 10.—, ein Preis, der für ein derartiges Kunstblatt ausserordentlich niedrig ist. Die weiteren Darstellungen sind folgende:

II. Flucht nach Aegypten. III. Maria und Joseph in Jerusalem auf der Suche nach dem Kinde. IV. Jesus begegnet Maria auf dem Kreuzwege. V. Maria mit Johannes unter dem Kreuze. VI. Kreuzabnahme (Maria empfängt den Leichnam ihres Sohnes). **VII. Heimkehr vom Grabe.**

Um die Anschaffung aller Blätter leichter zu ermöglichen und gleichzeitig auch, um uns im voraus einen grösseren Absatz zu sichern, gewähren wir **für die sieben Kunstblätter in Mappe** (Format 70 × 50 cm) bei Bestellung **bis Weihnachten d. J.** einen

Subskriptionspreis von Mk. 50.—.

Später wird der Bezugspreis Mk. 60.— betragen.

Die Anschaffung dieses Zyklus sollte niemand unterlassen, dem dies einigermassen möglich ist.

Für Kapellen etc. sind die Bilder der denkbar geeignetste religiöse Schmuck.

Wir bitten geneigte Bestellungen frdl. an die Buch- oder Kunsthandlung richten zu wollen, die sich durch Verbreitung dieses Verzeichnisses um die Förderung der christlichen Kunst verdient macht.

München, November 1909.

Gesellschaft für christliche Kunst
G. m. b. H.

In obigem Verlage erschienen nachstehende kunstgeschichtliche Werke: **Loy Hering.** Von Dr. Felix Mader. — **Eichstätts Kunst — Die Weihnachtskrippe.** Von Dr. Georg Hager. — **Kalender bayer. und schwäb. Kunst.** Von Dr. Jos. Schlecht. (Näheres im illustrierten Hauptkatalog. Vgl. Seite 2 unten.) — Auch die Zeitschrift **Die christliche Kunst** enthält zahlreiche kunsthistorische Beiträge.

Meisenbach Riffarth & Co., München.

Kunstgewerbliche Gegenstände.



Briefbeschwerer

aus Marmormasse weiß,
Preis M. **6.—**





Weihwasser-Kessel
PAX

wie Abbildung, **aus Marmormasse**, Größe 13×15½ cm, sehr reinlich und sauber

Preis M. 4.—

Große Auswahl künstlerischer Weihwasserbecken.



Größe 19×14 cm.

Weihwasser-Kessel
HEILIGE DREIFALTIGKEIT

In Kupfer, versilbert mit vergoldeter Inschrift . . . . M. **25.—**
In Kupfer, Bronzeton . . . M. **20.—**
" " " mit vergoldeter Inschrift . . . . M. **22.50**



Johannes-Statuette Höhe 23 cm

Johannes der Täufer
von **A. Klemm**

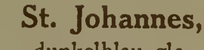
In Marmormasse oder Terrakotta gefaßt M. **10.—**

Eine erfreuliche Schöpfung eines sehr begabten jungen Meisters.

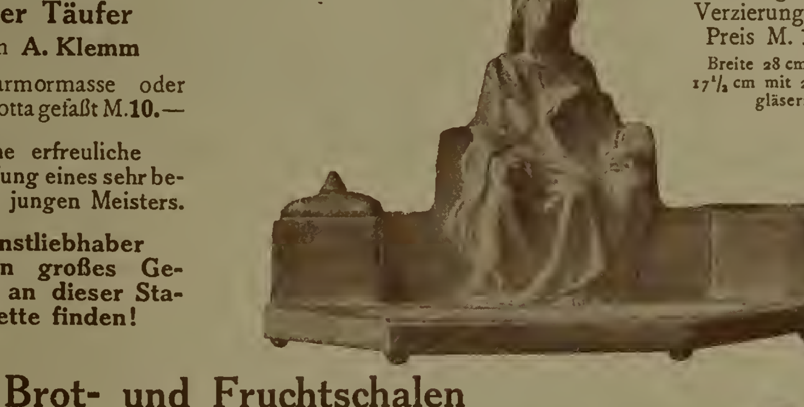
Kunstliebhaber werden großes Gefallen an dieser Statuette finden!

Schreibzeuge

St. Johannes,
dunkelblau glaciert, Figur weiß, Verzierung gold.
Preis M. **10.—**



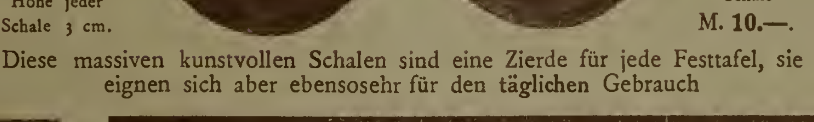
Breite 28 cm, Höhe 17½ cm mit 2 Tintengläsern



Brot- und Fruchtschalen

nach Entwürfen von Bildhauer **H. Heidmann.**

Größe jeder Schale: Durchmesser ohne Henkel 28 cm, mit Henkel 34 cm, des Reliefs 15 cm.
Höhe jeder Schale 3 cm.



Gewicht einer Schale ca. 1 kg.

Metall: Bestes englisches Zinn.

Preis jeder Schale **M. 10.—.**

Diese massiven kunstvollen Schalen sind eine Zierde für jede Festtafel, sie eignen sich aber ebensosehr für den täglichen Gebrauch

Breite 11 cm, Höhe 11 cm mit einem Tintenglas

Vier Evangelisten

dunkelblau glasiert, mit Goldverzierung. Preis M. **8.—.**

Briefkasten

Höhe 34 cm,
Breite 24½ cm,
Tiefe 7 cm

in Kupfer ausgeführt

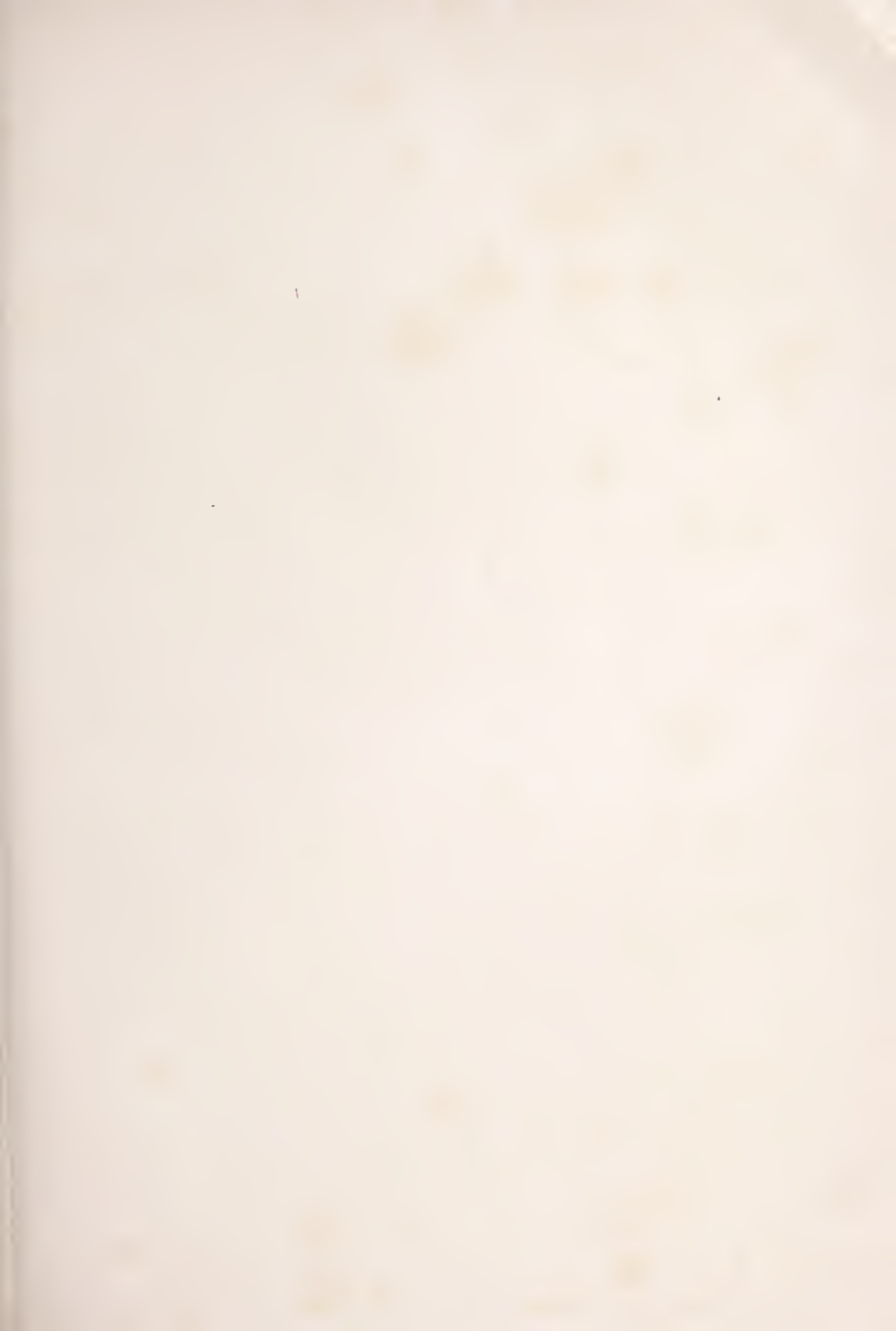
Preis M. **30.—**



Es wird gebeten, auch die übrigen Seiten des Inseratenteils zu beachten.

Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer. — Für den Inseratenteil verantwortlich: Carl Winkler. — Druck von F. Bruckmann A.-G. Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
VI. JAHRGANG
1. JANUAR 1910
HEFT 4
INHALT:
Damián Forment
ein Bildhauer des 16. Jahrhunderts
Von Dr. Ad. Fäh
OKT. 1909—SEPT. 10
PREIS PRO QUARTAL M. 3.-
EINZELHEFTE M. 1.25
Jubiläum des Vereins für christliche Kunst in München. — Aus dem Kunstverein München. — Vermischte Nachrichten. — 21 Abbildungen im Text.
I. Sonderbeilage: Zurbaran, Anbetung der Könige
II. Sonderbeilage: Rembrandt, Anbetung der Hirten (von 1646)
III. Sonderbeilage: Fugel, Die heilige Nacht.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN





ZURBARAN ANBETUNG DER KÖNIGE

Galerie de San Telmo, Sevilla



DIE PILAR-KIRCHE IN ZARAGOZA
Text S. 100

DAMIÁN FORMENT,

ein Bildhauer des 16. Jahrhunderts

Von Dr. AD. FÄH

Einen »der ersten Bildhauer, die Spanien besessen«, rühmt Justi[1]) den Künstler, der uns in den folgenden Zeilen beschäftigt. Wir versuchen dessen Würdigung, trotzdem das Bewußtsein nicht wenig drückt, daß ein abschließendes Urteil heute noch nicht möglich ist. Eine Entwicklung der wenigen Andeutungen des genannten verdienstvollen Forschers ist jedoch nicht ausgeschlossen, um vielleicht reiferen Resultaten vorzubauen, die aus den Archiven sich ergeben dürften.

Die spärlichen biographischen Daten muß die Entstehungszeit der Werke des Meisters ergänzen. Denn selbst die spanische Literatur ist in ihren zusammenfassenden Darstellungen ungemein schweigsam. Die große »Historia general del Arte« weist einzig ein Bildchen des Altares von Huesca auf, mit einem kurzen Hinweise auf dessen Schöpfer »Damián Forment de Valencia, que la hizo en alabastro calado y transparente como filigrano entre 1510 y 1533.«[2]) Eingehender orientiert uns Fontanals del Castillos Arbeit mit ihren über tausend Abbildungen nicht. Bermúdez[3]), diese sonst so dankbare Quelle der spanischen Kunstgeschichte, gibt unter andern Mitteilungen wenigstens den Text der Grabinschrift jenes Denkmals, das Forment seinem Schüler P. Monyosius im Kreuzgange der Kathedrale von Huesca setzen ließ.

»Petro Monyosio
Patria Valentino Damianus Forment
Arte statuaria Phidiae, Praxetelisque
Aemulus.«

Diese Stelle gibt über den Meister die erste Auskunft. Etwas Selbstbewußtsein scheint ihn beseelt zu haben, wenn auch die Übersetzung des letztern Attributes mit »Nebenbuhler« sicher nicht den zartesten Ausdruck wählte. Die »Adiciones«[4]) zu Bermúdez werden wir auf ihre Richtigkeit zu prüfen wiederholt Gelegenheit finden.

Selbst die lokale Geschichtsschreibung der Gebrüder Gascón de Gotor[5]) begnügt sich damit, Forments Hochaltar des Pilar als »severa y elegante la obra« zu bezeichnen. Die Abbildungen kennzeichnen übrigens den Hauptwert des in seiner Ankündigung so viel versprechenden Werkes.

[1]) Carl Justi: »Zur spanischen Kunstgeschichte« in »Spanien und Portugal« von K. Baedeker, 3. Aufl. Leipzig 1906.

[2]) J. Fontanals del Castillo: Historia general de Arte. Barcelona 1895. S. 749, 750.

[3]) A. Cean Bermúdez: Diccionario historico. Madrid 1800. 2. Bd. S. 130—133.

[4]) De la Viñanza: Adáciones al diccionario historico .... de .. Cean Bermúdez, Madrid 1889. 1. Bd. S. 201—206.

[5]) A. y P. Gascón de Gotor: Zaragoza artistica, monumental é historica. Zaragoza 1890 u. 91. 2. Bd. S. 174.



HOCHALTAR DER KATHEDRALE VON ZARAGOZA

Text S. 99



DAMIÁN FORMENT
Text S. 102



D. FORMENTS FRAU
Text S. 102

Die deutsche Literatur über die Kunst Spaniens schenkt Zaragoza überhaupt wenig Aufmerksamkeit. Liegt die Hauptstadt Aragons doch abseits vom Wege des großen Touristenverkehres.

Glücklicherweise zeigt der gebildete Spanier gegen den sich für die reichen Kunstwerke seines Landes interessierenden Fremden jenes chevalereske Entgegenkommen, das stets mit hoher Anerkennung hervorgehoben werden muß.

Wir fassen Forments allgemein anerkannte Werke zuerst ins Auge, nicht ohne jedoch verschiedene Mutmaßungen auf ihren Wahrheitsgehalt nach Möglichkeit zu prüfen.

Zu einer Reise in die Provinz Aragonien laden wir den freundlichen Leser ein. Ob wir uns, von Cérbère oder über Irun in die Iberische Halbinsel eindringend, derselben nähern, das Bild weist die nämlichen, wenig erfreulichen Züge auf. Man bezeichnete diese Gegenden als »das eigentliche halbafrikanische Spanien, mit seinen wasser- und baumlosen Wüsten«, muß aber »seinen wundervollen Oasen in der Tiefe der Flußtäler« doch gerecht werden. Diese Auszeichnung gebührt vor allem den Ufern des Ebro, ihre Krone und ihr Diamant ist die von Smaragd-Üppigkeit umschlossene Hauptstadt Zaragoza.

Das Wahrzeichen der einstigen Residenz der aragonischen Könige, die mit Strömen von Blut im Befreiungskriege sich den Ehrentitel »siempre heróica« erkaufte, ist weniger die altehrwürdige Kathedrale Sa Seo, vielmehr die Virgen del Pilar (Abb. S. 97). Ihre Azulejos-Kuppeln spiegeln sich silhouettenreich in den Fluten des Ebro und vereinigen sich mit der nahen siebenbogigen Brücke zu einem Architekturbilde von unvergleichlichem Reize.

Jubelnd schlägt das Herz des Spaniers bei ihrem Anblicke, denn ihn grüßt die Gnadenstätte, die das Heiligtum der Säule (pilar) birgt, auf der die Mutter Gottes einst dem hl. Apostel Jakobus sich offenbarte.

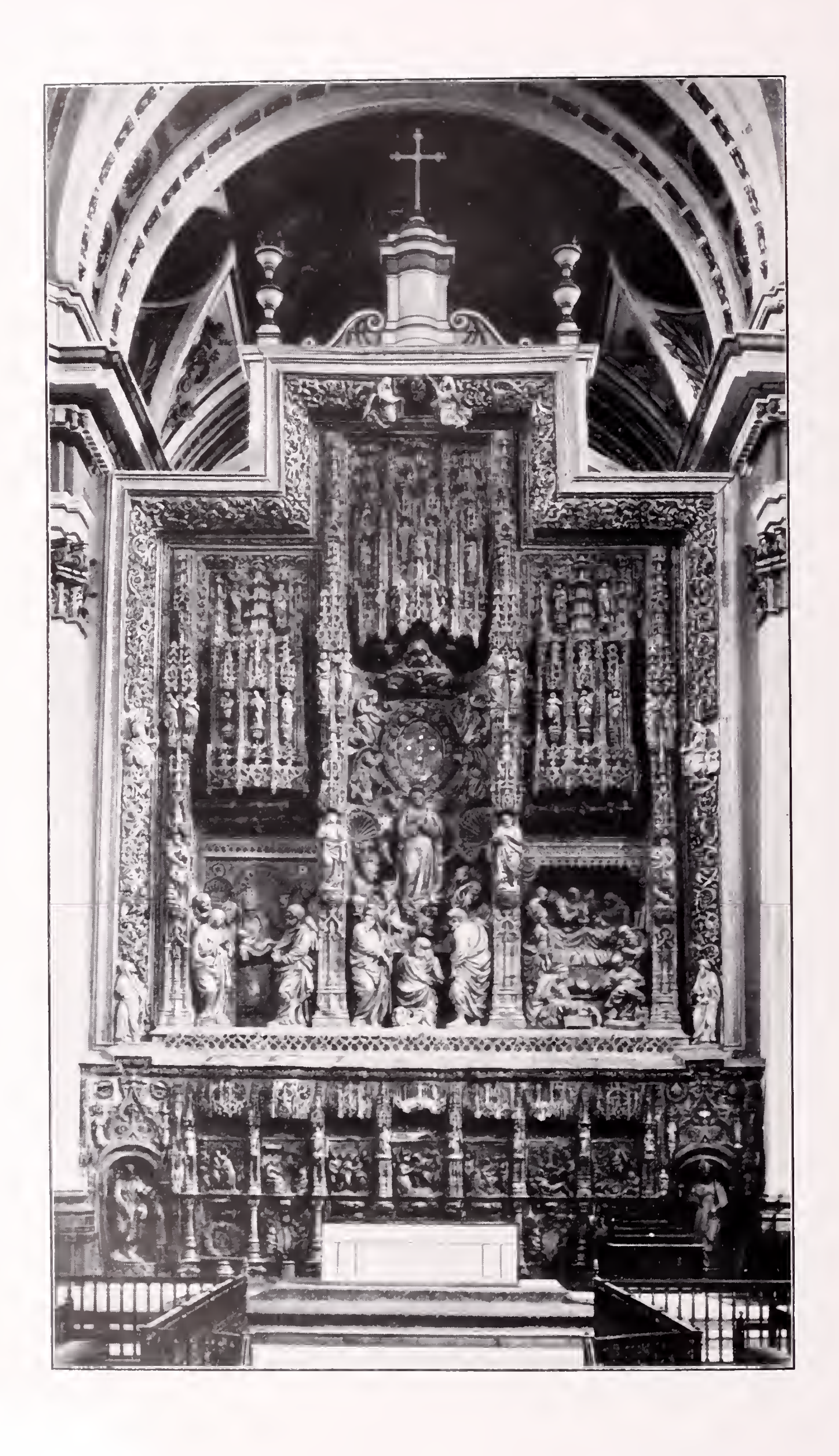
1. Der Hochaltar des Pilar

Eine Ansicht des Pilar von 1647 im Gemälde des B. del Mazo in Madrid unterscheidet sich wesentlich von der heutigen. Um das hohe Schiff gruppierten sich Türme, Kreuzgänge und kleine Bauten zu einem malerischen Ganzen, dessen Entstehung uns eine Festschrift [1]) eingehend schildert. Zur Erstellung des Hochaltares wurde Damián Forment berufen.

Nähern wir uns seinem Werke, wie es sich bis heute in originaler Frische erhalten hat. In seiner Gesamtkomposition bildet es keine Ausnahme von den gotischen Altären der Halbinsel. (Abb. S. 100.) Diese kennen die nordischen Flügel nicht. Von einem Rahmen umzogene Szenen in Malerei oder Plastik erheben sich als Hochbau über dem Altartische, dessen Front meist schmucklos geblieben ist, da ihre textile Verkleidung heute noch die Regel bildet.

Ein Vorbild fand sich für den projektierten Neubau: der Retablo der Kathedrale, Dalmau de Murs und Pere Johan de Tarragonas Meisterwerk von 1456 (Abb. S. 98).

[1]) La virgen del Pilar y su templo. Zaragoza 1902. S. 66 ff.



Text S. [illegible]

DER HOCHALTAR
DES PILAR

In feinem Alabaster ausgeführt, durch maßvolle Polychromie bereichert, von goldiger Patina überhaucht, erscheint er als die reinste Blüte einer stilverwandten, reizvollen Umgebung, über den sich ein architektonischer Prachtbaldachin, der cimborio, die achteckige Kuppel erhebt.

Die Rückwand des frei stehenden Altartisches flankieren die Reliefstatuen der hl. Vinzenz und Valerus in reicher gotischer Umrahmung. Zwei Serien von je sieben Compartimenten gliedern die Zwischenflächen. Die untern Felder füllen Wappen, teilweise von Engeln gehalten, darüber erheben sich Rechtecke mit Szenen aus dem Leben der beiden genannten Heiligen und drei mit Ornamenten dekorierten Feldern. Ein geometrisch gemusterter Fries trennt den Unterbau von der reichen Formenwelt des eigentlichen Retablo. Hier nehmen Himmelfahrt, Anbetung der Könige und Verklärung Christi unter reichen Baldachinen, umschlossen vom prachtvollen Rahmenwerk, die Flächen ein. Die runde Öffnung über der mittleren Szene deutet den Verschluß einer Kapellennische hinter dem Altare an, in der das Allerheiligste im Tabernakel ruht. Durch Kristallglas geschützt, brennen stets die Öllampen. Engelköpfchen bereichern den Rahmen, über denen geflügelte Ganzfigürchen den hübsch drapierten Vorhang halten. Diese Aufbewahrung des Allerheiligsten in einer kleinen Sakramentskapelle hinter dem Hochaltare, zu der ein eigener Treppenaufgang führt, begegnet uns in Aragonien häufig. Die Erklärung der uns so fremden Konstruktion des Tabernakels, die auch in Italien unbekannt ist, müssen wir den Liturgikern überlassen. Eine Deutung wurde, trotz eingehendem Forschen, nicht gegeben.

Die Ähnlichkeit zwischen dem Hochaltar der Kathedrale und demjenigen des Pilar springt sofort ins Auge, aber auch die hervortretenden Unterschiede sind leicht erkennbar, Forments Schöpfung ist ungleich reicher, trotz der Unruhe in der Mengung von Freiplastik und Reliefs, ästhetisch vielfach feiner abgewogen. Die einstige Patina entfernte wohl eine zu sorgfältige Reinigung. Der ungleich lichtfreudige Pilar läßt das sonnenreiche Werk günstiger hervortreten als die spärlich beleuchtete Kathedrale. Sogleich beobachtet man, daß die gotische Ornamentik ihre Alleinherrschaft an Elemente der Renaissance abtreten mußte, die indessen ein feines Künstlerauge zart eingegliedert hat.

Nähern wir uns nun den Details des sumptuosen Werkes (Abb. S. 103). Zu beiden



HL. JAKOBUS D. Ä.
Text S. 101

Seiten des Unterbaues stehen in Nischen zwei Heilige zwischen Renaissance-Säulen. Links sehen wir, trefflich in die Nische komponiert, den hl. Jakobus den Ältern (Abb. S. 101.) Im Nacken ruht der Pilgerhut, die Rechte ist in energischer Geste gesenkt. Der linke Arm hebt sich am Pilgerstabe. Der Mund des von reichen Locken umwallten Hauptes ist geöffnet. Es ist die Haltung des in tiefer Ergriffenheit predigenden Nationalheiligen. Der leicht vortretende Fuß ist unbekleidet. Das umgürtete Untergewand läßt die Pilgerflasche hervortreten. Die Hauptmasse des Mantels fällt bauschig über den linken Arm.

Das Piedestal der Figur dekorieren Guirlanden mit Bukranien. Unter den Baldachinen an den Seiten stehen je drei dekorativ behandelte Figuren. Die Fläche über der Nische ist ein dekoratives Prachtstück. Die ornamentalen Hauptteile erinnern noch an die Gotik, allein die Krabben sind durch Füllhörner mit Vögeln ersetzt und der Kreuzblume entwächst in voller stilistischer Unverfrorenheit ein Blumenkorb. Die beiden Kränze in den obern Ecken umschließen den Pilgerhut.

Überblickt man vor diesem reizenden Detail, in dem die Renaissance mit deutlicher Stimme ihr Dasein verkündet, das grandiose, hoch emporsteigende Werk, so wird man an eine moderne Kunstausstellung erinnert, in der der erste lieb gewonnene Kunstgegenstand den Besucher mit Wehmut über die Fülle des Gebotenen erfüllt, das Geist und Auge noch zu bewältigen haben.

Forment mußte mit seinem hl. Jakobus, der sich wie ein gelungenes Probestück ausnimmt, zufrieden gewesen sein und wahrscheinlich auch den Beifall der Besteller gefunden haben, denn der hl. Bischof Braulio, gegenüber auf der anderen Seite des Altarunterbaues, nimmt sich wie eine, nicht auf der Höhe des Originales stehende Kopie aus. Schon die Hauptfigur findet sich, mit der ziemlich hohen Mitra, nicht ohne Zwang in ihrem Raume zurecht. Die Imitation der Webemuster und Stickereibesätze der Pontifikalgewänder erinnert etwa an die Spitzenverirrung der modernen, italienischen Grabplastik, die man auf dem Campo santo in Genua bedauern kann. Die demutsvolle Figur mit leicht gesenktem Haupte und segnend erhobener Rechten fühlt sich in den Gewandmassen fast unbehaglich. Im dekorativen Beiwerk blickten wohl Schüleraugen nach dem vis-à-vis über dem hl. Jakobus. Sie ersetzten den Pilgerhut in den beiden Kränzen durch die Mitra und lassen die Vögel über den Füllhörnern an den Blattgebilden der Kreuzblume sich gütlich tun.

Zwischen den beiden lebensgroßen Figuren breitet die Reliefplastik, wie in der Kathedrale, in zwei Reihen von sieben Rechtecken den erstaunlichen Reichtum ihrer Leistungen aus.

Wir fassen die untere Serie zuerst ins Auge. Vor fünf Abteilungen stellt sich mit bedauernswerter Freiheit für den forschenden Blick, wenn auch mit liturgischer Notwendigkeit, der Altartisch. Die Entfernung ist immerhin so groß, daß ca. zwei Tagesstunden eine genauere Besichtigung gestatten, da der frühe Nachmittag durch den Kult nicht besetzt ist und ein freundlicher Küster auf höheres Geheiß einige Fenstervorhänge der Kirche zurückschlägt.

In der Teilung der Flächen belauschen wir kaum mehr einen leisen Atemzug der Gotik. Die korinthisierenden Trennungssäulen weisen an den unteren Partien kandelaberartigen Reichtum mit Einziehungen und dekorativ reich behandelten Ausbauchungen auf.

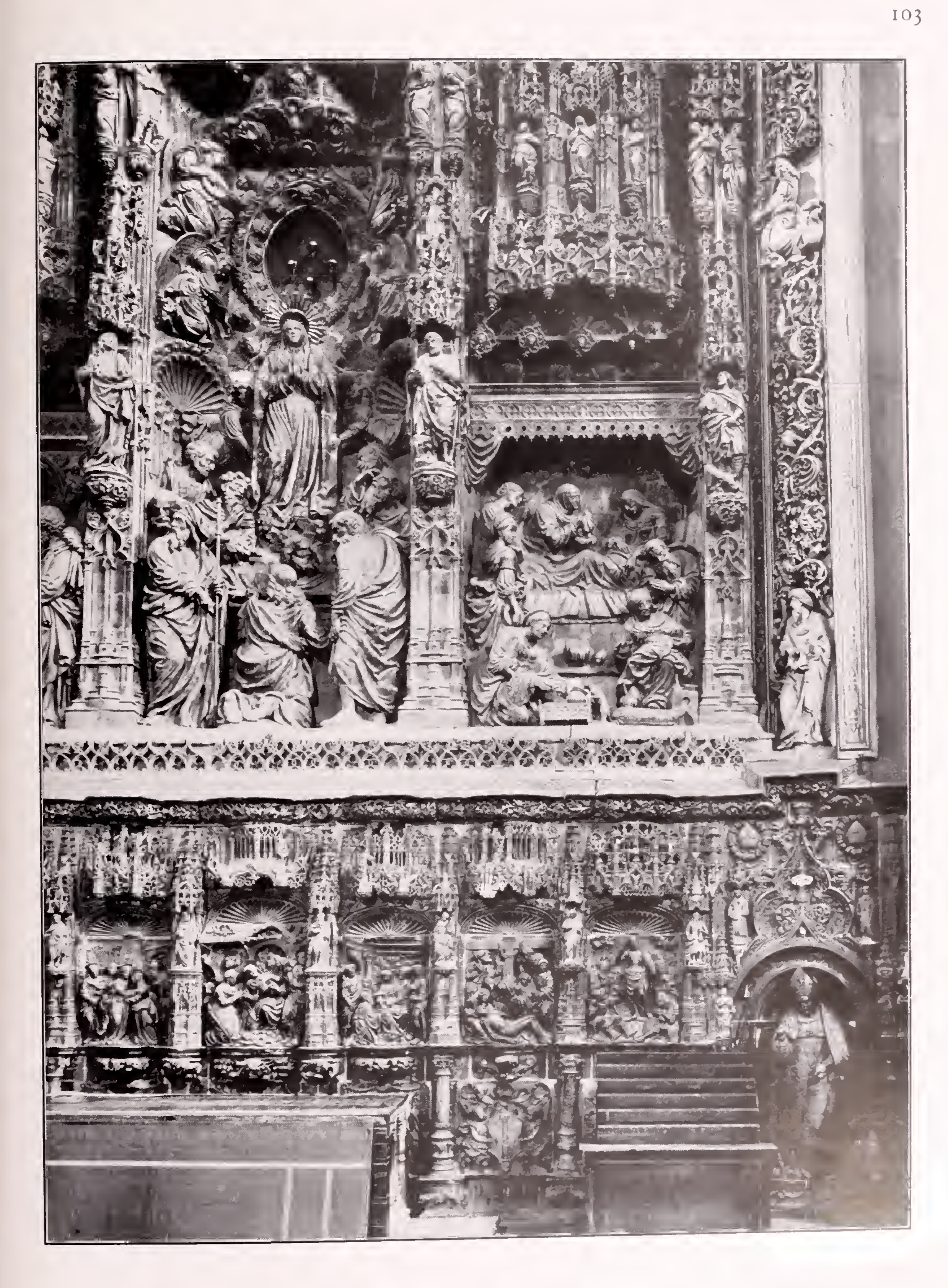
Das mittlere Feld nimmt eine Schrifttafel ein, deren Text heute fehlt. Links und rechts finden wir das Reliefbild des Künstlers und seiner Frau. Eine photographische Aufnahme zu machen war unmöglich. Wir verdanken eine solche, nach einem Gipsabgusse dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Mariano de Pano y Ruata, dessen stete Dienstgefälligkeit den Ausdruck aufrichtigen Dankes verdient. Der Künstler zeigt einen nicht mehr jugendlichen Kopf voll Energie (Abb. S. 99). Das Kopftuch der Aragonier ist durch eine geflochtene Mütze und einen Hut ersetzt. Unter dem Bildnisse der Frau, deren Schleier nur das Antlitz frei läßt (Abb. S. 99), liest man die schwer zu übersetzenden und verschieden gedeuteten Worte ECCE MULIER MAGISTER QVIA OPUS FECIT.

Die Erlaubnis zur Anbringung dieser Porträte weist schon auf das Ansehen hin, dessen sich der Künstler erfreute. Gleichzeitig wird damit die Weitherzigkeit der Kirche im Gegensatze zum düstern Ernst der Antike glänzend illustriert.

In den folgenden Feldern folgen zu beiden Seiten Engel, die einen Schild mit der Säule in demselben halten, endlich ein dichter Kranz, der den Namen Mariä umschließt. Die prachtvollen Konsolen, Plattgebilde, selbst ein gehörnter Kopf weisen darauf hin, daß wir nun den sprühenden Prachtwerken der Predella, wie wir diesen Altarteil nennen dürfen, entgegengehen. Die Renaissance macht sich nicht mehr in bisheriger Weise bemerkbar, sie leiht das Wort der Gotik, ohne indessen gänzlich zu verstummen.

Mit dem Hinweise auf den Vorläufer Jesu beginnen die Szenen aus dem Leben der Mutter Gottes. Zacharias und Elisabeth begegnen sich an der Tempelpforte. Die Mutter des Johannes neigt sich gegen ihren priesterlichen Gemahl. Über dieser hübschen Gruppe schwebt der Engel mit der frohen Botschaft. Zwei Männer sind links Zeugen der Begegnung, der kniende trägt ein Schäfchen in seinem Arme. Rechts steht eine aufmerksam den Vorgang beobachtende Frau, die künstlerisch mit großer Sorgfalt behandelt ist.

Der Verkündigung des Johannes folgt diejenige von Nazareth (Abb. S. 104). Maria sitzt unter einem Badachin. Die Rechte hält das auf dem Schoße liegende Buch, während die Linke, elegant, fast etwas gesucht, auf der Brust ruht. Die Augen sind leicht geschlossen. Das Haupt ist unbedeckt, die Strähne des ziemlich schematisch behandelten Haares fallen über die Brust herab. Die ganze Figur ist stark aus dem Grunde herausgearbeitet, bleibt jedoch noch mit demselben verbunden. Die linke Hand ist indessen



RECHTSSEITIGE PARTIE
DES PILAR-ALTARES ෧෧

Text S. 101 ff.



MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Detail zu Abb. S. 100 — Text S. 103 und 104

ganz als Freiplastik behandelt. Der kniende Engel faßt mit der Rechten die Falten seines Mantels, die Lilie senkt sich über die Achsel. Die Rechte ist zum Hinweise auf die Worte des Spruchbandes erhoben: Ave Maria gracia plena. Der Engelskopf mit seiner Lockenfülle, dem leicht geöffneten Munde, zeigt im scharfen Profil wie die Umrißlinie von der Stirne zur Nase sich nur unwesentlich einsenkt.

Über dem Boten Gottes schwebt, von Engelköpfchen umringt, das Brustbild des segnenden Gottvaters. Vor ihm tragen zwei Englein in dem ausgespannten Tuche das Jesuskind mit dem Kreuze. Sein Köpfchen, wie die obern Partien des Kreuzes, sind nicht mehr vorhanden. Die rein malerische Behandlung des Reliefstiles beweisen nicht bloß diese Partien, auch die Fensterwand, auf deren Gesimse das Arbeitskörbchen steht, unterbricht ihr Geflecht, um aufstrebenden Bäumen Platz zu machen. Die freie Bahn zwischen denselben, die oben Tauben umsäumen, scheint für die in leiser Neigung herabschwebende Engelgruppe Platz schaffen zu wollen.

Der häuslichen Szene der Verkündigung nähert sich die Heimsuchung (Abb. S. 105). Reizende Gegensätze offenbaren sich in den Hauptfiguren. Eine hoheitsvolle Gestalt, voll Huld und Herablassung ist die Mutter Gottes, die schon in ihrer äußeren Erscheinung ihre ältere Verwandte um eines Hauptes Länge überragt. Der Kopfschleier fällt über die Haare und umschließt den Hals. Über dem Unterkleide wallt in eleganter Bewegung der Mantel herab, so daß die Umgürtung der Lenden und eine Spange sichtbar ist. Voll natürlicher Grazie sind die beiden alten Leutchen, Elisabeth und Zacharias, behandelt. Welche Ehrfurcht, welch kindliches Glück liegt in diesen welken Zügen des begnadigten Mütterchens, das naiv die Rechte auf den Schoß ihrer Besucherin legt. Als wäre es soeben den häuslichen Geschäften als sorglicher, unermüdlich waltender Geist enteilt, ist sein Obergewand noch aufgeschürzt und läßt den Schlüsselbund und die Tasche sichtbar hervortreten. Unter der Haustüre erscheint Zacharias, auf den Stock sich stützend, den haarlosen Scheitel durch die Hauskappe gegen jeden Windzug vorsichtig geschützt. Auf der linken Seite begegnet uns Joseph, eine Prachtfigur voll derben Realismus. Lächelnd wendet sich der glatt rasierte, kahle Kopf nach der mitt-



MARIÄ HEIMSUCHUNG
Detail vom Hochaltar der Pilar-Kirche. Text S. 104

leren Szene. Mit der Linken hält er sein Kopftuch, die Rechte stützt den Pilgerstock. Nur die antike Gewandung mit dem über den Schultern hübsch gehefteten Mantel erinnert an die Person aus der Hl. Geschichte, sonst könnten wir an einen Aragonier vom Lande denken, den Forment im Pilar als glücklich sein Ziel erlangten Pilger darstellte, der dem Künstler als Modell diente. Seine Hände sind so gestellt, als wollte der Künstler die Zeugen der in harter Arbeit schlaff gewordenen Muskeln und die hervortretenden Adern zeigen. Der Frauenkopf des ersten Bildes taucht zwischen Joseph und Maria auf. Felsige Gegenden mit Festungsbauten, denen sich ein Zug Tauben nähert, schließen den Hintergrund ab. Der ungünstig wirkende Nimbus über dem Kopfe der vier Hauptfiguren wurde in der Folge fallen gelassen.

In der sich anschließenden Szene, der Geburt Christi, macht die kniende Madonna einen mehr hausmütterlichen Eindruck (Abb. S. 107). Sie hat den Mantel abgelegt und blickt, ihre Hände faltend, nach dem auf dem ausgebreiteten Lacken liegenden Jesuskind. Dieses ist keineswegs in segenspendender Aktion dargestellt, sondern lebhaft bewegt, als wäre seine Lage nicht die bequemste. Breit dehnt sich in der Mitte die Gestalt des hl. Joseph aus. Er hat sich auf das rechte Knie niedergelassen, hält einen kurzen Stock in den derben Händen, das vom Kopftuch umwundene Haupt ist nach dem vorderen Hirten gewendet. Dieser ist nicht der gewöhnliche

Spender materieller Gaben, sondern der Repräsentant idealer Güter. In der erhobenen Rechten hält er ein kleines Saiteninstrument, im Gürtel stecken die Flöten und an demselben baumelt ein Horn. Die linke Hand fehlt. Das von struppigem Haar umrahmte Antlitz richtet seine Blicke voll Verwunderung nach dem Kinde. Die Kleidung, mit den um die Waden gebundenen Stoffen, zum Ersatze der Strümpfe, steht in ihrer Armseligkeit in auffallendem Gegensatze zur reichen Gewandung des hl. Joseph. Neugierig blicken zwei fernere Hirtenköpfe aus dem Hintergrunde heraus.

Im Beiwerke ergeht sich die Plastik in den liebevollsten Details. Der Stall stellt sich als dürftiges Holzsparrendach, antiken Ruinen angehängt, dar. Links machen sich Ochs und Esel bemerkbar. Eine Säge, die Zimmermannswerkzeuge im Binsenkorb hängen an der Rückwand befestigt. Auf dem Dache macht sich eine reizende Puttengruppe mit dem Gloria-Spruchband zu schaffen. Ernst macht der mittlere Engel seine beiden sorglosen Begleiter auf den Inhalt aufmerksam. Auf den Holzpfosten beobachten wir Tauben. Rechts in der oberen Ecke zeigen die efeuumschlungenen Backsteine eine Öffnung, aus der neugierig ein Figürchen herabblickt. Eine etwas derbe Verkündigung an die Hirten greift mit ihrem gebirgigen Terrain bereits in die Formen der Muschel ein.

Reicheren Glanz entfaltet wieder die Anbetung der Könige (Abb. S. 109, links). Schon die korinthische Säule, auf deren Gebälk die Pfosten und Bretter des Daches ruhen, weist auf eine feierliche Szene hin. Die sitzende Madonna hält ihr Kind auf dem Schoße, indem sie dasselbe mit der Rechten umschlingt, während die Linke ein Füßchen faßt. Ein Zug freundlicher Milde durchleuchtet ihr Antlitz. Dem Kinde fehlt der Kopf, sein Händchen faßt den Schleier der Mutter. Die Weihegabe des ältesten der Könige ist bereits zu den Füßen der Mutter niedergelegt. Fragend aufblickend, faßt er bereits das Füßchen des Jesuskindes, um dasselbe zu küssen. Zu beiden Seiten des Bildes stehen seine Begleiter in reicher Tracht. Ein verschieden gefaltetes Übergewand deckt die teils kostbaren Unterkleider. Halsketten und die Gefäße in den Händen vollenden den Eindruck orientalischer Pracht. Den Turban des einen ersetzt bei seinem Gegenüber Diadem und Lorbeerkranz. Der bekannte Typus des hl. Joseph erscheint wieder. Er faßt Maria am linken Arm. Um die feierliche Ruhe der Vordergruppe nicht zu stören, sehen wir entfernt im Hintergrunde, über den Köpfen der Krippentiere zwei aufwärts eilende Reiter und zwei beladene Kamele. Von den künstlerischen Spielereien der vorigen Szene wird hier vollständig abstrahiert.

Davon ist überhaupt in den folgenden beiden Szenen nichts mehr zu beachten. Die Abnahme vom Kreuze zeigt Maria unter demselben in die Knie gesunken (Abb. S. 109, rechts). Sie faßt in stummem Schmerze den linken Arm des toten Sohnes. Das dornengekrönte Haupt desselben ruht im Schoße Maria Magdalenas. Der tote Körper, dessen Knochengerüste und Muskulatur scharf betont ist, ist weich hingebettet in die Fläche, frei von Todesstarre. Außer den Wundmalen sind keine Verunstaltungen sichtbar. Die sitzende Magdalena faßt mit der Rechten das sterbensmüde Dulderhaupt. Der Mund ihres vorgebeugten Kopfes ist klagend, leicht geöffnet. Neben ihr ist der Oberkörper einer älteren Frau mit gefalteten Händen sichtbar. Ein mit Werkzeugen in der Rechten versehener Mann, dessen linke Hand das vom Kreuze herabhängende Tuch faßt, schließt die Figuren der linken Seite ab. Rechts sehen wir Johannes stehen. Die Hände ineinander gelegt, blickt er in die Ferne. Dem geöffneten Munde entströmen laute Klagen. Der Kopf einer Frau und der an den Kreuzesbalken sich anschließende Mann füllen hier den Raum.

Die Komposition entbehrt nicht eines intimen Reizes. Um die Mitte der schmerzhaften Mutter und des Leichnames ihres Sohnes sind je drei Figuren zu beiden Seiten geschickt verteilt.

Den Schluß bildet die Auferstehung (vgl. Abb. S. 101). Der segnende Christus steht auf dem geöffneten Grabe. Von den drei Wächtern sind zwei noch in tiefen Schlaf versunken, während der dritte eben aufgewacht ist. Das anbetende Englein auf dem Sargdeckel hat sein Köpfchen eingebüßt. Zwei fernere Engel in der Höhe schließen die Osterszene ab. Im Hintergrunde sehen wir in kleinen Figuren die Jünger auf dem Wege nach Emmaus.

Vergleicht man die Serie dieser Reliefs mit denjenigen der Kathedrale, so fällt schon in deren Umrahmung der größere Reichtum des Pilar auf. Die Zwischenpfeiler entbehren dort der Figuren, die hier, in feiner ästhetischer Berechnung nicht die Linie der Reliefs unterbrechen, sondern über derselben eine Reihe von sieben plastischen Werken bilden, welche die Wirkung der Hauptarbeiten nicht beeinträchtigen. In diesen, den reichsten Strebepfeilern nachgebildeten Teilen zeigt die Gotik den unerschöpflichen Wechsel ihrer Motive, in den die Reliefs bekrönenden Baldachinen



GEBURT CHRISTI

Detail vom Hochaltar der Pilar-Kirche in Zaragoza. Text S. 105 und 106

endlich jenen subtilen Reichtum von feinster Ausführung, der an Werke der Goldschmiedekunst erinnert. Die tief ausgehöhlten Ornamente verraten eine virtuose Handhabung des Meißels, der mit großer Sicherheit seine zarten Gebilde dem Marmor zu entlocken wußte. Die siebenmalige Wiederkehr der Muschel wirkt etwas ermüdend, da dieses Motiv der Nischenverkleidung ungleich dankbarer für Werke der Freiplastik als der Reliefs sich eignet.

Die etwas schematisch scharfe Behandlung der Haare, von Weichheit ziemlich weit entfernt, weist auf den Stil einer Schule, selbst auf den eines einzelnen Meisters hin. Die meist ziemlich starkknochigen Figuren zeigen eine ziemlich robuste Künstler-Individualität, die, besonders in Maria Heimsuchung, sich zu reifer Schönheit erhebt, aber auch in genreartigen Details sich zuweilen gefällt. Man denke nur an die Geburt Christi. Köstlich ist die Beobachtung, wie schwer, zuweilen fast unbeholfen sich der Gotiker mit den Ornamenten der Renaissance zurechtfindet.

Eine Hohlkehle mit reich skulptierten Ornamenten schließt den Unterbau ab, einem schmucklosen Bande entwächst ein aufrecht stehendes Spitzbogenmotiv, über dem der dreigeteilte Hochbau emporstrebt.

Schon der erste Blick macht hier auf Gegensätze und leise Wandlungen aufmerksam. Schmiegten sich bisher die Gewandungen in ruhigem Flusse dem Körper an, so macht sich jetzt ein knittriger Faltenwurf bemerkbar. Die Gesten werden energischer, die Stellungen entschiedener, so daß eine Veränderung des Stiles sich deutlich bemerkbar ankündigt.

Wenden wir uns zuerst der mittleren Darstellung der Krönung Mariä zu (Abb S. 101). Die zu lösende Aufgabe war hier keine leichte, da die Nische des Allerheiligsten mit der Komposition verbunden werden mußte. In der Kathedrale war man dieser Schwierigkeit ausgewichen, indem man durch einen Spitzbogen die untere Szene abschloß (Abb. S. 98).

Elf Apostel sind um das offene Grab der Mutter Gottes versammelt. Man kann ihre Gruppierung keineswegs als eine glückliche bezeichnen. Johannes wendet dem Beschauer den Rücken. Von den beiden ihm gegenüber, jenseits des Grabes postierten Figuren ist nur Kopf und Oberkörper sichtbar. Rechts von den Füßen der Madonna erblickt man die mittlere Partie eines Antlitzes. Und links von Jakobus schaut noch ein Kopf, offenbar derjenige des hl. Petrus, heraus. Die geteilte Aufmerksamkeit zwischen dem offenen Grabe und der zum Himmel aufstrebenden Hauptfigur ist schlicht betont, indem zwei der Apostelköpfe aufwärts gerichtet sind. Seine ganze Aufmerksamkeit schenkte der Künstler dem hl. Jakobus. Kühn ist er aus dem Kreise seiner Apostel herausgetreten. An der linken Seite steht er, in der Hand den Pilgerstab, den Hut auf dem Haupte und verkündet als Spaniens Nationallehrer das eben Geschaute seinem Volke. Auf Wolken mit Engelköpfchen steht die Mutter Gottes. Ihre Hände sind gefaltet. Das vom Schleier umsäumte Haupt blickt empor. Der schon beobachtete Nimbus wird durch einen, teils mit Sternen besetzten Strahlenkranz bereichert. Die knittrigen Falten machen sich besonders an den unten aufliegenden Partien des Kleides und des Mantels bemerkbar. Aus den seitlichen, mit Muscheln geschlossenen Nischen schweben zwei Engel heraus, welche die aufwärts strebende Bewegung der Madonna zu unterstützen scheinen. Damit ist die Szene der Himmelfahrt abgeschlossen.

Die Nische des Allerheiligsten bildet nicht mehr wie in der Kathedrale einen Kreis, vielmehr eine leicht geschwungene Ellipse. Engelköpfchen und Ornamente vermengen sich ebenfalls nicht mehr in einem Kranze, sondern sind hübsch geteilt. Jene sind in die Hohlkehle verwiesen, diese bilden den äußern Rand. Vier Engel, von denen die unteren in anbetender Stellung, die oberen auf Saiteninstrumenten spielen, dekorieren die Seitenflächen. Über der Nische ragt aus Wolken das Brustbild Gott-Vaters, vor dem das Sinnbild des hl. Geistes, die Taube schwebt. Mit dieser Schlußgruppe wird die ganze Komposition von einem einheitlichen Gedanken getragen und durchdrungen. Denn in Verbindung mit dem in der Nische verborgenen eucharistischen Erlöser ist das Bild der Dreifaltigkeit vollständig, diese erwartet die emporschwebende Gestalt der Himmelskönigin zur feierlichen Krönung.

In der Umrahmung und Überdachung leistete die dekorative Architektur ihr Höchstes. Graziös heften sich an die beiden vertikalen Rahmen Konsolen mit den Evangelisten unter Baldachinen. Diese Disposition verdoppelt sich in der Höhe der ernsten Figur Gottes des Vaters, um endlich in entschieden emporstrebenden Baldachinen die ornamentalen Schlußblüten zu entfalten. Die mittlere Partie endet in fünf Giebeln, von denen drei stärker entwickelt hervortreten. Sieben Figürchen machen sich gleich Vöglein im schattigen Blätterwalde bemerkbar, von denen wir in der Mitte das graziöse Standbildchen Evas leicht erkennen.



DIE HL. DREI KÖNIGE UND DIE GRABLEGUNG

VOM HOCHALTAR DER PILAR-KIRCHE IN ZARAGOZA

Text S. 106

Rechts ist die Darbringung Jesu im Tempel dargestellt. Sie vollzieht sich vor dem dreigeteilten Tore, dessen gerader Abschluß mit seiner harten Linie wohl als Pendant zur gegenüber liegenden, nicht minder unglücklichen Disposition gefordert wurde. Die untersetzte, bärtige Figur des Hohenpriesters mit mächtiger Kopfbedeckung trägt das Kind auf einem Tuche in seinen Armen. Links erblicken wir die Mutter, stehend, mit gefalteten Händen. Ihr eingefallenes, zartes Gesicht erinnert an eine genesende Wöchnerin. Ihr gegenüber steht der hl. Joseph mit den Tauben in den derben Händen. Er ist nicht der kahlhäuptige Aragonier der untern Reliefs, sondern energische Haupt- und Barthaare schmücken den Kopf, dessen Typus entfernt an einen Völkerlehrer Paulus erinnert. Simeon und Anna und die Köpfe zweier Füllfiguren sind noch sichtbar.

Ist in dieser Szene noch einige Würde gewahrt, so sehen wir gegenüber in der Geburt Mariens die Kleinmalerei aller Details einer Wöchnerinnenstube, die im Gemälde, als kulturgeschichtliches Bild mit ihrer treuherzigen Naivität anziehend wirken mag, aber im monumentalen Ernst des grandiosen Altarwerkes doch fremdartig berührt (vgl. Abb. S. 101). Die Draperien des hohen Baldachinbettes sind zurückgeschlagen. Wir erblicken, an die Kissen des Lagers sich anlehnend, die Mutter Anna. Mühsam hat sie sich etwas erhoben, um die Erquickung entgegenzunehmen, die ihr eine Frau, sorglich mit einem Tüchlein gefaßt, entgegenbringt. Zwei weitere Frauen sind an den Fußenden des Bettes, die eine faltet ihre Hände, während die andere einen Teller in ihrer rechten Hand trägt. Rechts sehen wir den hl. Joachim, im Lehnstuhle sitzend. Der prächtige, greise Kopf ist gesenkt. Er blickt nach dem Kinde, dem die Amme liebend ihre volle Aufmerksamkeit widmet. Ihr gegenüber macht sich eine Frau mit Linnen und Geschirr über einer kleinen Truhe zu schaffen. Kein Detail darf in der behaglichen Bürgerkemenate fehlen, weder Hund und Katze, noch Pfännchen und Löffel. Die Komposition ist von liebevoller Klarheit und Einfachheit. Man könnte beinahe den Eindruck gewinnen, als hätte ein tüchtiger Miniator sich auch einmal in Marmor versucht.

Der vertikale Abschluß der beiden eben besprochenen Szenen entspricht derjenigen der Mitte. Zur Bekrönung bilden zwei Reihen der Metalldekoration entnommener Motive den Übergang. Im Abschlusse jubelt das dekorative Können wieder in seiner frohen Formenwelt, die lianengleich die Fläche verkleidet. Drei Baldachine geben das Einteilungsschema, aber zwischen diesen bereichern unten drei und oben zwei Figürchen auf Konsolen, unter eigenen Baldachinen den Abschluß.

Als fände unermüdliche Dekorationslust kein Genüge, jubelt sie noch einmal jugendfrisch auf im Rahmen, der den ganzen Hochbau umzieht. Zwei alttestamentliche Figuren, wahrscheinlich Moses und Aron, stehen an der Basis, aus der sich das durch Tier-Menschen, Bestien und Vögel belebte Geranke entwickelt. In den knienden Engeln mit den bekrönten Wappen ruht das wilde Gewoge des ornamentalen Flusses einen Augenblick, um sich in frohem Wellenspiele weiter zu tummeln, bis es in den beiden Engeln, mit dem Pilar im Schilde, endlich sich verliert.

Die häßlichen Vasen und der Kreuzabschluß sind natürlich eine spätere Zutat.

2. Würdigung des Pilar-Altares

Das historische Material über Forments Werk hat der verdiente Geschichtsschreiber Zaragozas, den wir noch näher kennen lernen werden, in der genannten Festschrift zusammengestellt.[1]) Er folgt in den archivalischen Zitaten J. M. Quadrado.[2]) In den Jahren 1509—1511 wurde die Arbeit ausgeführt. Die Zahlungen an den Künstler sind aus den gesta capituli des Pilar exzerpiert. Die Kosten beliefen sich auf 9000 escudos de oro, gleich 18000 Dukaten, eine Summe, welche »gleichzeitig den Hunger des Künstlers stillte und sein Vermögen äuffnete«, wie eine spätere Aufzeichnung bemerkt. Die Spenden einzelner begüterter Wohltäter, unter denen Ferdinand II., König von Aragon, genannt wird, sind in der genannten Quelle ebenfalls aufgezeichnet.

Merkwürdig ist die Pietät, mit der bald vier Jahrhunderte zu diesem Altare emporblickten. Das malerische Bild der alten Pilarkirche mit ihren Nebenbauten sank in Trümmer, um seit 1681 dem heutigen Neubau zu weichen. Der Architekt Francisco Herrera nahm nach dem Vorbilde der nie vollendeten Kathedrale von Valladolid das mächtige, 132 m lange und 67 m breite dreischiffige Rechteck in Angriff. Ventura Rodriguez führte seit 1753 den Bau fort, an dessen Vollendung heute noch gearbeitet wird. Ein Kapellenkranz umzieht auf drei Seiten das Innere. Für das Gnadenbild erbaute man eine eigene, frei-

[1]) La virgen del Pilar. S. 41—46.

[2]) J. M. Quadrado: España sus monumentos y artes — su naturaleza é historia Aragon. Barcelona 1886. S. 459 ff.

stehende Kapelle, von einer komplizierten Kuppel überdeckt. Ein massiv silbernes Gitter schließt hier den Altar ab. Man berief die berühmtesten Maler, unter denen Goya, zur weiteren Bereicherung des Baues. Forments Hochaltar bleibt, trotz der großen aufgewendeten Mittel der späteren Zeit, doch künstlerisch der Mittelpunkt und die Perle des Pilar, der als architektonische Wächter zwei mächtige Pfeiler zum Schutze neben den Hochaltar hinstellte. Alle Stilwandlungen sind ehrfurchtsvoll an diesem Werke vorübergegangen. Die eingreifendsten baulichen Veränderungen haben die Erhaltung, die als relativ vorzüglich bezeichnet werden muß, nicht wesentlich beeinträchtigt. Im Gegenteil, die teils nüchterne, teils unharmonische, nächste Umgebung trägt wesentlich dazu bei, daß das Auge hier doppelte Befriedigung findet.

Das Stimmengewirre der Jahrhunderte schweigt, die Kritik verstummt, das Lob überbietet sich in den gewagtesten Steigerungen vor dieser Leistung des 16. Jahrhunderts. Der Hofmaler Filip IV. José Martinez († 1682) rühmt Forment als »gran debujante y grande historiador«. Der Franziskaner Ant. Hebrera ruft begeistert aus, die Härte des Marmors habe die Weichheit des Wachses angenommen, die Figuren und Ornamente, »están perfectisamente acabados«. Der nur für die klassische Kunst eingenommene, nüchterne Antonio Ponz muß doch den Meister anerkennen: »fué uno de los mayores escultures que tuvo España«. Mario de la Sala findet die Vorzüge der Gotik und der Renaissance hier vereinigt: »es un trabajo que refleja con seguros rasgos la transición del uno al otro estilo y las mezcla de los dos«.

Unbeirrt durch diese Hymnen nähern wir uns prüfenden, abwägenden Auges wieder der hoch gefeierten Schöpfung Forments.

Das Material, dem die Formen eingehaucht wurden, ist der feine Alabaster von Escatron, einem Städtchen des Ebrotales, auf der Hälfte des Weges zwischen Zaragoza und Tortosa. Er ist wenig porös, daher für Kleinplastik günstig, aber keineswegs von der Weichheit des Marmors von Carrara.

Eine zarte Polychromie hauchte etwas Wärme in das kalte Weiß des Gesteins. Heute kann man diese in den Goldsäumen der Gewänder, in deren Musterung, am deutlichsten aber in den Ornamenten noch erkennen.

Am interessantesten ist immer der Vergleich mit dem Hochaltar der Kathedrale. Forment war in der glücklichen Lage, die leisesten Schwächen dieses Meisterwerkes belauschen und vermeiden zu können. Die Stellung der Figürchen in den Trennungsgliedern ist sehr bezeichnend. Dem naiven Horizontalismus macht Forment keine Konzessionen. Leise hebt sich die Linie wie ein zarter Atemzug, um sich nach der gegenüberliegenden Seite wieder zu senken. Ein geheimnisvolles Leben der Linie macht sich in kaum bemerkbaren Schwingungen geltend. Eine eingehende Untersuchung ist umso lohnender, da sich immer neue Schönheiten offenbaren.

Das Eindringen der Renaissance vollzieht sich in merkwürdiger Weise, von oben nach unten. Scheu kündigt sie sich im Hochbau in den beiden Muschelformen der Himmelfahrt Mariae an. Eine ganze Serie dieser Neuerungen stellt sie in der obern Reliefreihe des Unterbaues aus. Im architektonischen Rahmenwerk, in den leicht bekleideten Wappenhaltern der untersten Serie erblüht der neue Stil in Frühlingskraft, die schwellende Ranken um die Statuen der hl. Jakobus und Braulio emporwuchern läßt. Im Künstlerbildnisse dröhnen endlich die Schritte des jungen Humanismus deutlich uns entgegen.

Auch künstlerisch sind die Unterschiede zwischen den drei Szenen des Oberbaues und den sieben Reliefs der Basis nicht zu verkennen. Die gedrängten, wirren Gruppen mit ihren hervorragenden Oberkörpern und Köpfen nehmen eine vornehme, zuweilen fast kühle Klarheit und Einfachheit an. Die wirren, zerknitterten Falten weichen jenem Linienflusse, der die Körperformen zwar umkleidet, aber diese dennoch durchschimmern läßt. Die untersetzte Einzelnfigur entwickelt sich zuweilen zu hoher Grazie, man erinnere sich nur an die Madonna in der Heimsuchung. Einige der Männerköpfe, wie zwei der Könige der Anbetung, nehmen jenes Oval an, das von weiblicher Zartheit nicht weit entfernt ist. Die Detailschilderung ersetzt monumentale Würde, nur in der Geburt Christi eilt das Auge noch einmal ins gelobte Land der miniaturartigen Kauserie.

Über die Gründe dieses Wechsels haben wir Vermutungen, die noch berücksichtigt werden.

3. Forments übrige Werke in Zaragoza
Giovani Moreto

I. Wir wenden uns der Kirche San Pablo, einem Bau des 13. Jahrhunderts zu. Schlank wie eine Lilie hebt sich aus dem ziemlich niedrigen Baukomplexe der hoch emporsteigende, achteckige Turm, von reizenden Backsteinornamenten umsäumt, denen die grünen und weißen Azulejos teilweise reicheres Leben und Farbenfreude verleihen. Im dreischiffi-

gen, etwas düsteren Innern begegnet uns der Hochaltar, in Holz geschnitzt und reich polychromiert (Abb. S. 113).

Dieser »Hauptaltar wird dem Damián Forment zugeschrieben« bemerkt man uns, eine Bezeichnung, die nicht jeden Zweifel ausschließt, im Gegenteil solche zu wecken scheint. Quadrado[1]) ist der Ansicht, daß sich in den gotischen Details und in der Ausführung nicht mehr die künstlerische Höhe des Pilar gewahrt finde, und schließt, daß weder der Meister noch seine Schule hier in Betracht komme. D. Mária de la Sala hat die Dokumente des Pfarrarchives zu Rate gezogen.

Er hat seine gründlichen »estudios de Zaragoza« in der fast nicht mehr auffindbaren Wochenschrift »El Pilar« niedergelegt. Die Unmöglichkeit, ein Exemplar aufzutreiben, führte uns durch freundliche Vermittlung zum greisen Autor, der uns ein solches zu übermitteln die Güte hatte.

Er beantwortet[2]) die Frage: wer war der Autor des Altares? mit Rechnungsauszügen aus den Jahren 1516—1519. In denselben werden verschiedene Maler genannt, von denen Summen für die Fassung bestimmter Teile des Altares quittiert werden. Die Rechnungen der folgenden Jahre bis und mit 1523 fehlen. Im Jahre 1524 aber taucht die willkommene Notiz auf »Item e paguado a mastre Formen en parte del pago de las Polveras del Retablo del señorSan Pablo mil trecientos y treinta y tres sueldos«. Sicher ist demnach, daß Forment am Altare tätig war. Ihm hier nur die »Polveras«, den um den Hochbau sich ziehenden Rahmen zuschreiben zu wollen, entspricht doch keineswegs dem Ansehen des Meisters. Die naturgemäße Erklärung dieser Stelle gibt uns einzig die Ansicht, daß es sich nur um die Schlußbezahlung für das ganze Werk handeln konnte. Es wäre 1516—1524, in unmittelbarem Anschluß an die Tätigkeit im Pilar entstanden.

Keineswegs wollen wir damit behaupten, daß es sich um eine ausschließlich eigenhändige Arbeit des berühmten Meisters handle. Er beschäftigte sicher schon im Pilar eine größere Zahl von Schülern. Das günstige Verhältnis des Lehrers zu denselben beleuchtet die eingangs zitierte Grabinschrift von Huesca.

Die künstlerische Würdigung wird, in Verbindung mit den obigen Hinweisen der Geschichte, zur Klärung der Frage einiges beitragen.

[1]) J. M. Quadrado l. c. S. 478.

[2]) Folletin de el Semanario El Pilar. Estudios de Zaragoza por D. Mário de la Sala-Valdés. Zaragoza 1886. S. 335 ff.

Die Einteilung ist derjenigen des Pilar ähnlich, mit dem Unterschiede, daß der Oberbau sich in zahlreichere Kompartimente auflöst. Die unterste Partie entbehrt des figuralen Schmuckes. In einfachster Weise ist die Einteilung der Predella hier durch Renaissance - Dekoration angedeutet. Diese selbst weist zwischen den Figuren der Bischöfe San Blas und San Gregorio sieben Reliefs mit Passionsszenen auf, deren Reihenfolge die Statuen der Evangelisten und ein Ölgemälde, Madonna und Heilige, unterbrechen.

Christus am Ölberge kniet auf dem Felsen erhöht vor dem Engel. Um ihn sieht man die drei schlafenden Apostel, von denen Petrus sich hingelegt hat, sein Gegenüber aber weniger bequem sich nur anlehnt. Aus dem Felsen schauen schlaftrunken die Köpfe der übrigen Apostel. Oben nähern sich in kleinen Figürchen bereits die Juden. Die hier durch den Inhalt gegebene Ruhe weicht nun einer mehr dramatisch bewegten Szene.

Die Gefangennahme zeigt den bereits gebundenen Heiland. Die sich ihm nähernde Gestalt hat man als Judas, der seinen Meister küßt, erklären wollen; damit hätte der Künstler die Fesselung Jesu unmotiviert als bereits vollzogen dargestellt. Links ist Petrus mit dem Knechte des Malchus beschäftigt, dieser läßt sich die Verstümmlung seines Hauptes nicht ohne Abwehr gefallen. Rechts hat ein Henker das Kleid des Gefangenen erfaßt und erhebt drohend seine Rechte. Den Hintergrund beleben drei Soldaten, zwischen denen die Hand des Judas mit dem Beutel sichtbar ist.

In der Geißlung erblicken wir die gebeugte Gestalt Jesu, die hohe Säule umklammernd, an die er gebunden ist. Drei Henker in lebhafter Aktion umgeben die Mittelfigur, doch fehlen ihnen heute ihre Instrumente. Fast mitleidig blickt ein mit dem Helme bedeckter Zuschauer nach dem blutigen Schauspiele, während links oben die Brustbilder zweier Männer, von denen einer mit dem Turban bekleidet ist, ihre offene Freude nicht unterdrücken können.

Nach der bemalten Fläche folgt die Ecce homo-Szene. Der auf einem Postamente stehende Christus, zwischen dem sitzenden Pilatus und einem Schergen, wird dem Volke gezeigt. Dieses ist durch fünf lebhaft erregte Männer, voll trotziger Herausforderung repräsentiert. Ein Knabe ist kniend gegen die Basis gewendet, auf der Jesus gezeigt wird. In deren Öffnung kauert ein Hündchen.

Eine Episode aus dem in heftiger Eile vorwärts drängenden Kreuzwege gibt, in teilweise



REMBRANDT ANBETUNG DER HIRTEN (VON 1646)

Kgl. Alte Pinakothek in München





DER HOCHALTAR VON SAN PABLO IN ZARAGOZA

Text S. 112 ff.

rohem Realismus, die folgende Szene. Der göttliche Dulder, mit dem Kreuze beladen, wird von einem Henker links an den Haaren gefaßt, gleichzeitig stößt ihn dieser mit dem Fuße, eine trefflich bewegte, äußerst lebendige Gruppe. Rechts zerrt ein Knecht am Stricke, der um die Hüften des Kreuzträgers gelegt ist. Im Hintergrunde erblickt man zwei Männer, von denen einer zu Pferde, sodann Johannes und Maria, die liebend das Kreuz anfaßt, endlich einen Posaunenbläser.

Den Schluß bildet die Grablegung, keineswegs eine Kopie in Holz des Marmororiginals im Pilar. Der Leichnam ist an den Schoß der Mutter Gottes angelehnt. Johannes hält dessen linken Arm. Nur in dem vom Kreuze herabfließenden Linnen, dessen Enden zwei Männer fassen, wird man leise an den Pilar erinnert. Zwischen Maria und Johannes kniet die trauernde Magdalena. Ein Jüngling und eine Frau sind im Hintergrunde bemerkbar.

Absichtlich sind wir bei diesen Reliefs etwas verweilt, um darauf hinzuweisen, daß es sich nicht um schematische Wiederholungen eines oft behandelten Themas, sondern um originale Kompositionen eines frisch empfindenden Künstlergeistes handelt. Man beachte endlich in der Auswahl der Gegenstände die friedliche Ruhe der ersten und letzten Darstellung, dazwischen das zuweilen wilde Gewoge des Leidenskampfes.

Wenden wir uns dem Hochbaue zu. Dominierend tritt aus dessen Mitte die lebensgroße Gestalt des Völkerlehrers hervor. Die Rechte faßt das Schwert, in der Linken ruht das geschlossene Buch. Ernst und groß angelegt sind die Falten des Unterkleides wie des großen Mantels, dessen Gewandmassen ruhig von den Schultern herabfallen, unter dem rechten Arm hindurch sich nach links bewegen, um hier in den Schlingungen und den ruhigen Enden ein Gegengewicht zum starren Schwerte zu bilden. Das Haupt mit dem kahlen Scheitel und den gewellten Barthaaren erinnert an einen Moseskopf. Die Behandlung der Haare erscheint uns bekannt. Wir haben sie im Hochaltar des Pilar wiederholt beobachtet.

Über der Muschelform der großen Nische macht sich um die Glasfüllung der kleinen Sakramentskapelle die fröhliche Renaissance wieder im heiteren Dekorationsspiele bemerkbar. In ihren krausen Ornamenten, auf denen die oberen Baldachindekorationen aufbauen, tummeln sich mit einladenden Gesten zwei muntere Putten.

Den Abschluß bildet die Kreuzigungsgruppe. Der Heiland ist edel und einfach gehalten. Maria wendet ihr Antlitz vom Gekreuzigten ab. Der ganz jugendlich dargestellte Johannes weist eine fast gesuchte Pose auf. Erstaunt ist die Linke ausgestreckt, während die Rechte in den bauschigen Mantel sich eingräbt.

Acht Szenen aus dem Leben des hl. Paulus gruppieren sich in zwei Reihen, stets von links voranschreitend, um die Mittelpartie. Es handelt sich in der Folge nicht mehr um Reliefs, sondern um Werke der Freiplastik, die, in zarter Ausnützung der gegebenen Fläche, in die Nischen hineingestellt sind.

Mit einer genreartig behandelten Szene hebt die Erzählung an. Zu Pferde erscheint der Pharisäer Saulus vor dem Tore von Damaskus. Ehrfurchtsvoll entblößt der Wächter sein Haupt, denn in der erhobenen Hand zeigt der Ankömmling einen Brief, sicherlich mit wichtigster Botschaft. Dem erstaunten Stadtknechte gegenüber schultert ein Landsknecht sein Gewehr. Handelt es sich hier um einen Anachronismus, oder gar um eine leise Satyre, die sich eine spätere Restauration erlaubte. Eine genauere Untersuchung verneinte die letztere Ansicht.

Zur Sühne für das Sichgehenlassen ist der Ruf der Gnade an Saulus mit hohem Ernste, voll dramatischen Lebens behandelt. Mächtig bäumt sich mit rückwärts gewendetem Kopfe das Pferd, welches die drei erschreckten Diener kaum zu bändigen vermögen. Der Reiter erhebt seine Rechte, das empor gerichtete Antlitz sieht die himmlische Erscheinung, Gott-Vater, mit seiner vorwurfsvollen Mahnung an den Verirrten.

Die Folgen des Rufes sehen wir im folgenden Bilde. Der blinde Saulus kniet, die Hände gefaltet, in der offenen Vorhalle des Hauses, neben ihm wohl sein Gastfreund Judas. Ein Kind, die liebliche Personifikation des göttlichen Auftrages, führt den etwas widerstrebenden Ananias herbei. Dieser, sowie zwei Männer im Hintergrunde drücken ihr höchstes Staunen über die beobachtete Veränderung aus.

Die Taufe des künftigen Völkerlehrers schließt die untere Reihe der Szenen ab. Leicht geneigt, die Hände gefaltet, steht Paulus am Taufbecken. Ihm gegenüber hebt der greise Täufer, wohl Ananias, aus der vorhergehenden Darstellung zu schließen, die — jetzt fehlende — Schale mit dem Taufwasser. Unter dem Baldachine erblickt man drei fernere Täuflinge, von denen einer unbekleidet.

Als »resurreccion de un niño« bezeichnet man die erste Darstellung der oberen Reihe. Eine bestimmtere Bezeichnung des Vorganges

ist leicht möglich. Es handelt sich um die Auferweckung des Jünglings Eutyches, der in Troas während der langen Predigt des hl. Paulus eingeschlafen und zu Tode gestürzt war. Die Lokalität ist mit aller Deutlichkeit festgehalten. Man sieht oben den offenen Söller, unter dem der Jüngling saß, selbst die drei Stockwerke sind angedeutet. Mit dem Gesichte der Erde zugewendet liegt der Verunglückte am Boden. Erschreckt betrachten zwei Männer die jugendliche Leiche. Paulus scheint eben eingetreten zu sein. Er trägt, nachdem er seine Predigt unterbrochen, noch das Buch in der Linken und scheint die Geängstigten zu trösten: Seid unbesorgt, denn seine Seele ist in ihm.

Nach diesem einzigen Hinweise auf die Missionsreisen des Apostels erfolgt ein solcher auf seine erste Gefangenschaft in Rom. Gebunden, müde, aber nicht entmutigt steht die Prachtgestalt vor dem Richter. Ihn begleitet, ebenfalls gefesselt, Aristarchus, »mein Mitgefangener«, wie ihn Paulus ehrenvoll bezeichnet. Der auf dem Throne sitzende Richter scheint, nach dem Goldlorbeer um die Schläfe, der Kaiser Nero selbst zu sein. In antiker Gewandung ist der ältliche Herrscher dargestellt, wie er den Einflüsterungen der drei Beamten Gehör schenkt.

Die Worte des Völkerlehrers, die er während seiner zweiten römischen Gefangenschaft an Timotheus schrieb, »ich ward aus dem Rachen des Löwen befreit«, haben in der folgenden Szene ihr symbolische Darstellung gefunden. Betend kniet Paulus unter den Bestien, von den Kerkermauern rings umschlossen. Zwei Löwen und zwei Bären leisten ihm friedliche Gesellschaft, während oben die Brustbilder von vier bewaffneten Kriegern Zeugen der »Danielsszene« sind.

Mit dem Martyrium schließt der ganze Zyklus ab. Nero auf dem Throne und einer seiner Begleiter erscheinen wieder. Tief neigt Paulus den leicht entblößten Nacken, demutsvoll und gottergeben sind seine Hände gefaltet, während der Knecht im Hintergrunde zum Todesstreiche ausholt. Die vier Zuschauer in der Höhe sollen unstreitig Christen darstellen; denn Wehmut und Mitleid künden ihre Züge, einer derselben wendet sich unwillig von der Szene ab.



DETAIL VOM PORTAL VON SANTA ENGRÁCIA
Text S. 116, vgl. Abb. S. 117

In der Ornamentik finden sich im ganzen 18 Figürchen, ernst sind die Bischofs- und Mönchsgestalten, zarter die weiblichen Darstellungen. Ihre Stellung im Gesamtwerke läßt sich nicht so genau verfolgen wie im Pilar, da eine etwas saloppe Restauration in der Neuplazierung nicht sehr gewissenhaft vorging.

Die dekorativen Glieder haben nicht wenig gelitten. Leicht erkennt man die Turmmotive als Baldachine über den oberen Szenen der Predella. Krauser, unklarer sind die Bekrönungen im Hochbau, ein wirrer Linienfluß ist hier die eigentliche Signatur.

Die Umrahmung ist breiter als im Pilar. Abgesehen von den verunglückten, an den dekorativen Fries angeklebten Ausgangsfiguren, ist das Ornament malerischer, freier und leichter geworden. Die Engelsfiguren unterbrechen den dekorativen Fluß keineswegs, erscheinen vielmehr als dessen natürlich entwachsende Blüten.

Ergänzt die Phantasie manch fehlendes Detail, vergegenwärtigt man sich das Werk



KÖNIG FERDINAND

Detail vom Portal von Santa Engrácia. Text S. 116, vgl. Abb. S. 117

in seinem polychromen Reize, mit reicher Goldverwendung besonders in den Ornamenten, verfolgt man die Szenen aus dem Leben des hl. Paulus mit liebevollem Auge, in denen die schlichte, fein abgewogene Gruppe mit einer Häufung der sich schneidenden Linien in den dramatischen Vorgängen wechselt, muß man unbedingt bekennen, das ist Damián Forments zweites Meisterwerk. Es darf sogar neben den Hochaltar des Pilars sich stellen; denn die Verschiedenheit des Materials, die sich so deutlich offenbart, ist ein neuer Beweis für die Kraft des Künstler-Genius.

II. Über das Portal von Santa Engrácia (Abb. S. 117) kennzeichnen wir kurz die Kontroverse. Die im reichen plateresken Stil erbaute ehemalige Klosterkirche war dem Ansturme der Franzosen 1808 am meisten ausgesetzt und wurde bis auf die Unterkirche mit den zahlreichen frühchristlichen Martyrergräbern und das überraschend schöne Marmorportal zerstört. Dieses wird, nach den Angaben Quadrados, Juan und Diego Morlanes zugeschrieben. Mário de la Sala[1]) beruft sich auf P. Sigüenza, den Historiker der Hieronymitaner, welchem Orden Santa Engrácia zugeteilt war, der es als »obra de aquel famoso escultor Damián Formente« bezeichnet. Der näheren Begründung des Autors, der in ernster Kritik die verschiedenen Angaben auf ihre Richtigkeit prüft, wollen wir nicht folgen. Seinen Resultaten, die wir im wesentlichen wiedergeben, wird eine objektive Untersuchung vorbehaltlos zustimmen.

Das reizende Portal, das Erstlingswerk der Renaissance in Aragon, eine ihrer frühesten Schöpfungen in Spanien überhaupt, zeigt deutlich zwei verschiedene Perioden der Erstellung. Die lateinischen Kirchenväter in den Nischen zwischen den beiden eleganten Säulen, die vier Heiligen unter den Torleibungen mit den anmutigen Engelköpfchen sind sicher keine Formentschen Werke. Diese klassische Ruhe in der Gewandung, die noch gotische Feierlichkeit in der Stellung ist ihm fremd. Sie mögen den Morlanes zugeschrieben werden, obgleich die Bernhardskapelle in der Kathedrale von Diego Morlanes gegen eine solche Annahme spricht.

In den oberen Partien aber erkennen wir leicht Damián Forment. In der mittleren Nische sehen wir die Madonna mit dem stehenden Kinde auf ihrem Schoße. In eleganter Wendung des Oberkörpers kehrt sich dieses seiner Mutter zu. Zwei Engel halten die Krone über dem Haupte der Himmelskönigin. De la Sala bezeichnet diese Darstellung als »Virgen de las Santas Masas« und die beiden Nebenfiguren als »conquistadores de Granada«. In den beiden Seitennischen knien die Gründer der Kirche, die katholischen Majestäten, König Ferdinand (Abb. S. 116) und seine Gemahlin Isabella, die von ihren Schutzheiligen der Mutter Gottes empfohlen werden. Die Statuen der Martyrer, der hl. Lupercio und Lamberto, sowie zwei Schildträger vollenden die Werke unmittelbar über dem Gebälke der untern Partie.

Eine Schwierigkeit scheint die Abschlußnische zu bieten (Abb. S. 115). Der Christuskörper mit seinem luftig geknoteten Lendentuche, dieser entschieden betonten Muskulatur, verrät den uns wohl bekannten Meißel. Aber wie sollen wir uns Maria und Johannes erklären, die in bemitleidenswertem Paralellismus der Stellung der Hände und Augen, in scheuer Verwunderung zum Kreuze aufblicken? Die Schwierigkeit löst sich leicht. Es handelt sich um zwei wohlgemeinte Werke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da die ehemaligen Originale in den furchtbaren Stürmen am Anfange desselben zugrunde gingen.

[1]) Mário de la Sala l. c. S. 267 ff.



DAS PORTAL VON SANTA ENGRÁCIA IN ZARAGOZA
Text S. 117

De la Sala rektifiziert auch die Angaben Justis, nach welchem »Diego Morlanes das von seinem Vater Juan 1505 begonnene Portal der Kirche des Klosters Santa Engracia vollendete«, indem er nachweist, daß die Arbeit im Jahre 1505 in Angriff genommen, infolge mangelnder Mittel dann einige Jahre ruhte und erst 1519 vollendet wurde.

Vergleicht man die Gesamtdisposition des Portales mit der untersten Serie des Altares im Pilar, so dürfte man an eine Übersetzung jener Dekoration ins Monumentale denken. Auch die Engelsköpfchen in den Türleibungen hätten an der dortigen Rahme um die Nische des Allerheiligsten ihr Vorbild. Dabei äußert sich allerdings sofort das Bedenken, daß ein solches, wenn auch in primitiver Andeutung bereits im Hochaltar der Kathedrale

vorlag. Die Ornamentik in den obern Partien, besonders zu den beiden Seiten der Kreuzigungsgruppe ist formentesk, erinnert an die Versuche des Altares von San Pablo.

III. In der Kirche Sta. Maria Magdalena, eine der acht alten Pfarrkirchen Zaragozas, die schon 1145 in den Urkunden genannt wird, ließ man 1506—1514 durch Juan Salazar den Hochaltar erstellen, dessen Fassung Juan de Sariñena besorgte. Das Auftreten Forments und seine viel bewunderten Werke in Zaragoza regten wohl den Wunsch nach dem Besitze eines solchen für die genannte Pfarrkirche. In den Jahren 1518—1519 liest man in den Rechnungen die Notiz »a mtre forment para el retablo 300 sueldos«.[1]) Nach 1533 und 1534 werden, allerdings an einen Schüler Forments, 400 sueldos bezahlt.

Voll Interesse nähern wir uns dem Kirchlein, einem Backsteinbau, den ein reizender ornamentierter Fries in doppelter Reihe umzieht. Der hoch emporsteigende, viereckige Turm, dessen Arzulejos Ornamentation noch Spuren aufweist, hat einen etwas nüchternen Abschluß erhalten. Das Innere überzeugt uns sofort, daß die Baurechnungen des 18. Jahrhunderts hier ihre deutliche Illustration finden. Sie hat auch Forments Werk ungünstig beeinflußt, denn wir müssen die Teile des ehemaligen Altares aus seiner Werkstätte mühevoll zusammensuchen.

In der Kapelle des Santo Cristo stand der gesuchte Altar, der in seinen Dimensionen mit demjenigen des Pilar oder von San Pablo nicht verglichen werden durfte. In einer etwas merkwürdigen Zusammensetzung finden wir heute die Werke. Die Mitte nimmt der Gekreuzigte ein. Am Fuße des Kreuzes sehen wir Magdalena und zu dessen Seiten Maria und Johannes. Das ist wirklich der herrliche Christus, den wir am Portal von Sta. Engracia gefunden, der uns in Huesca wieder begegnen wird. Diese figurale Umgebung wünschten wir für die dort betrachtete Nische, damit wäre ihr einheitlicher Charakter gewahrt. Am Altar beobachten wir noch die Marmorreliefs: die Todesangst am Ölberg, Gefangennahme Jesu, Ecce homo, die Geißlung, der Kreuzweg, die Grablegung, eine der Lieblingsszenen Damián Forments. In der Aufzählung berücksichtigen wir keineswegs die heutige, verunglückte Aufstellung. In einer Seitenwand der Kirche eingelassen begegnen uns die Reliefs Auferstehung und Himmelfahrt Christi.

Wir gehen auf diese Werke nicht näher ein. Einmal könnten wir eine schwache Beschreibung nicht durch Abbildung verdeutlichen und anderseits will eine spätere, ganz mißverstandene Übermalung keinen vollen Genuß mehr aufkommen lassen.

IV. Außerordentlich anziehend wäre die Verfolgung des Einflusses Forments auf den Altarbau der Stadt Zaragoza, deren Kirchen de la Sala in mehr als zwanzig Titeln vorführt. Der Versuch würde zu weit führen. Hingegen dürfen wir darauf hinweisen, daß selbst der Florentiner Juan Moreto, der Schöpfer der prachtvollen Silleria, der Chorstühle im Pilar, sich diesem nicht entziehen konnte.

Zwischen den Jahren 1513 und 1534, nach dem päpstlichen Wappen der Mediceer am Abschlusse des Altars, das sowohl auf Leo X. als Clemens VII. hinweisen kann, wurde im Jahre 1523 Giovanni Moreto der Auftrag zur Erstellung des Hochaltares von San Miguel übergeben (Abb. S. 119). Die Rechnungen für dessen Bemalung und Vergoldung nennen diesen Altar bis 1541.[2])

Schon der Aufbau zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Forments Disposition, wenn auch die Renaissance, figural und ornamental, die Gotik vollständig verdrängt hat. In den Leidensszenen der Predella könnte man den Einfluß von San Pablo geradezu nachweisen. Die Wahl der Sujets stimmt ebenfalls, von einer späteren Zutat, Christus unter den Lehrern, abgesehen. Den hl. Paulus ersetzt hier die prachtvolle Jugendgestalt des hl. Michael, die Bewegung der Figur, die eben aus himmlischen Höhen zum siegreichen Kampfe niederschwebte, durchzittert die Falten des Mantels vor den großen Schwingen. In acht Szenen wird uns die Wirksamkeit des Erzengels geschildert, als Verkünder der Auferstehung an Magdalena und an das Volk, als Beschützer der Sterbenden und ihr Fürbitter. Er vollzieht das Strafgericht Gottes an den Stammeltern, stellt die Seligen Gott-Vater vor und bekämpft den Satan. Die Umrahmung um die Nische des Allerheiligsten unter der Kreuzigungsgruppe hat Moreto figural bereichert.

Wenn selbst ein Florentiner Künstler sich in dieser Weise dem Einflusse Forments gefangen gibt, wird dessen höchste Leistung, der wir entgegengehen, unsere Aufmerksamkeit gewiß wachrufen.

4. Der Hochaltar der Kathedrale von Huesca

Wir verlassen die Hauptstadt Aragons, um uns ihrer ehemaligen Rivalin, Huesca, zuzuwenden. Die Flußufer des den Pyrenäen ent-

[1]) Mário de la Sala l. c. S. 203.

[2]) Mário de la Sala l. c. S. 177 u. 178.



HOCHALTAR VON SAN MIGUEL IN ZARAGOZA VON GIOVANNI MORETO

Text S. 118

eilten Cállego erneuern, nur für kurze Zeit, das Bild der Niederungen des Ebro mit dem üppigen Grün der südlichen Vegetation. Dann aber macht Hocharagonien sich geltend mit seinen baumlosen Flächen und öden Steppen, höchstens unterbrochen durch die weichen Linienzüge der Mergelerhebungen, die dem Auge kein erfrischend Bild bieten. Tardienta unterbricht die eintönige Fahrt.

Aus dunstigen Fernen leuchten die Schneeberge der Pyrenäen. Die Natur erwacht wieder aus ihrer bisherigen Erstarrung. Wiesengrün breitet seine Blumenteppiche vor einem Throne aus. Auf demselben erblicken wir die einstige Fürstin des Landes, Huesca, die noch ihr stolzes Diadem, die Kathedrale, trägt, nachdem der Hermelin ihrer politischen Bedeutung längst zerfetzt ist. Einst Aragons Hauptstadt, mußte sie diesen Vorrang schon im 12. Jahrhundert an Zaragoza abgeben. Im 13. Jahrhundert noch zeitweilig Sitz der Cortes, zählt sie heute ca. 12000 Einwohner.

Die Kathedrale, erst 1515 vollendet, zieht uns an. Ein prächtiges gotisches Portal entbietet seine formenreichen, etwas abgemessenen Grüße. Wir betreten den quadratischen, dreischiffigen Innenraum, in dessen Disposition man noch die ehemalige Moschee erkennt, deren Grundriß für den christlichen Kultbau maßgebend war. Forments Meisterwerk, der Hochaltar fesselt unsere Blicke.

Auf einen auffallenden Gegensatz dürfen wir sofort aufmerksam machen. Das Licht im Raume ist so ungünstig, daß alle unsere photographischen Detailaufnahmen die Opfer an Zeit und Mühe nicht lohnten. Hingegen hat die historische Forschung für eine Beleuchtung gesorgt, die den Geist freudig erquickt. Aufrichtig verdanken wir H. G. Llabrés sein freundliches Entgegenkommen, das uns den wertvollen ersten Jahrgang der »Revista de Huesca« zur Verfügung stellte.

Wir finden hier eine Kopie des Vertrages[1]) im Archiv der Kathedrale, welchen das Domkapitel mit Forment über den neuen Hochaltar abschloß. Er ist datiert vom 10. Sept. 1520 und umfaßt 16 Artikel. Der Neubau soll »setenta y cinco palmas« hoch, in Alabaster ausgeführt werden, mit Ausnahme der »Bolseras«, der Umrahmung, die in Holz zu schneiden ist, nach dem Vorbilde des Pilar (Art. I). Die Einteilung der Hochwand und deren Szenen werden im allgemeinen bestimmt. Für die unteren Partien, »el banco« sind sieben Szenen aus der Schöpfung vorgesehen und die zwölf Apostel, in deren Mitte der Heiland (Art. V). Man wird beobachten, daß schon damals zwischen Vertrag und Ausführung manche Unterschiede sich geltend machten. Ausdrücklich wird betont, daß die unterste Reihe, der »sotobanco«, »fecho del romano«, in Renaissance-Formen gehalten werden, und, wenn es dem Kapitel gefalle, soll er dem des Pilar ähnlich werden (Art. VI). Es scheint demnach, daß des Künstlers Bildnis ausdrücklicher Wunsch der Besteller war. Der Meister verpflichtet sich, den Altar im ganzen wie in den Einzelheiten nach der Trefflichkeit desjenigen im Pilar zu behandeln, »si mexor podra, ne menos que aquella de bondat«, ja, wenn möglich noch besser (Art. VIII). In vier Jahren, vom Datum der Unterzeichnung des Vertrages an, soll die Arbeit des »banco« beendet sein (Art. XI). Als Preis sind 5000 Dukaten bestimmt (Art. XII). Wenn Forment sich verpflichtet, seiner Arbeit in Huesca selbst zu obliegen, wird ihm jährlich ein bestimmtes Quantum an Nahrungsmitteln zugesichert (Art. XIII). Auch eine Kaution wird verlangt (Art. XIV).

Vergleichen wir den Hochaltar von Huesca (Abb. S. 121) mit allen bisher betrachteten Werken, so fällt uns ein etwas verunglücktes Verhältnis sofort auf. Der Unterbau ist zu hoch, beeinträchtigt die Wirkung der drei Hauptdarstellungen, das ganze Werk scheint viel kleiner als die Hochaltäre des Pilar und der Kathedrale von Zaragoza. Das Kapitel scheint seinen Fehler, dem der Künstler Folge leisten mußte, eingesehen zu haben, denn glücklicherweise verzichtete es auf die Ausführung der vertraglich festgesetzten Bedingung, daß der Hauptkörper fünf Darstellungen und die Nische des Allerheiligsten aufzunehmen habe.

Der eigentliche Unterbau mit seiner Renaissancedekoration ist derjenigen des Pilar ähnlich, nur sind die Bildnisse des Künstlers rechts und links seiner Frau in die äußersten Quadrate versetzt, werden durch den Altartisch nicht mehr verdeckt. Die Gemahlin trägt um den Hals ein Kollier, die merkwürdige Inschrift des Pilar fehlt, im Bildnisse des Künstlers sind die reiferen Jahre zu erkennen, sein Haarnetz ist mehr in die Stirne gerückt.

In den Reliefs der oberen Reihe beobachteten wir, von links nach rechts schreitend, die etwas gedrängte Szene des Abendmahls. An der Brust des Heilandes ruht Johannes, im Vordergrunde, getrennt von den übrigen Aposteln, sitzt der Verräter.

Ruhiger ist die zweite Szene, Christus am Ölberge. Christus scheint eben aus der Höhle herausgetreten, zum Gebete niedergekniet zu sein. Engel sind auf dem Felsen sichtbar.

[1]) Revista de Huesca. Tomo I. Huesca 1903. S. 37—40.



Geb. Fugel

Gesellschaft für christliche Kunst

Die heilige Nacht
(Karton)





HOCHALTAR DER KATHEDRALE VON HUESCA VON DAMIÁN FORMENT
Text S. 120

Unten, sich an die Erhöhung anschmiegend, sind die drei schlafenden Jünger sichtbar. Die Komposition mit der dominierend hervortretenden Hauptperson ist von hohem Reize.

Der Verrat des Judas faßt den Kuß des treulosen Apostels, die Malchusepisode und die Gefangennahme zu einer dramatischen Szene zusammen. Die Soldatenrotte zieht keineswegs erst im Hintergrunde heran. Judas umfaßt den Herrn mit seinem Liebeserweise, während ihn die vier Henker ergreifen; drohend erhebt einer derselben bereits den Arm. Rechts ist Petrus mit seinem Schwerte mit dem Knechte beschäftigt. Die Idee eines Kampfes, dessen Ausgang noch keineswegs abzusehen ist, hat der Meister hier vorzüglich ausgedrückt.

Die Geißlung zeigt Christus, eine etwas dekorativ behandelte Figur, geneigt, an die Säule gefesselt. Rechts holen drei Schergen zu wuchtigen Streichen aus. Links ein sitzen-

der Knecht mit der Erstellung seines Strafinstrumentes beschäftigt. Im Hintergrunde wehmutsvolle Zuschauer, unter denen man Petrus erkennt. In der Höhe nähert sich ein Engel der Säule. Die Wucht der wild bewegten Linien dieser Komposition gleicht den gegen das flache Ufer hin sich zerschellenden, ruhig verlaufenden Meereswogen. Im Dulder der Mitte findet das Auge seinen Ruhepunkt.

Die nämliche Beobachtung machen wir in der folgenden Darstellung, der Verspottung. Die sitzende, leicht nach vorn geneigte Gestalt des Erlösers ist umgeben von der Rotte, welche die Dornenkrone tiefer ins Haupt eintreibt, drohend ihre Waffen schwingt und in einem Vertreter rechts sich hinkniet, um in Spottgebärden ihre Verachtung auszudrücken. Der Künstler abstrahierte von jedem Hinweise auf einen mildernden Gegensatz, von der Hauptperson abgesehen.

Ecce homo. Christus steht zwischen einem Soldaten und Pilatus, der fragend und auf den Herrn hinweisend nach dem Volke blickt. Vor der Stiege sitzt aufblickend ein Soldat, rechts sind zwei Knaben in der Ecke sichtbar. Der Mittelpunkt der Gruppe liegt in Pilatus, dessen Wendung zum Heiland des letzteren Bedeutung wieder hervorhebt.

Christus vor Herodes. Diese Szene schließt den Zyklus der sieben Passionsszenen. Zwei Henker führen den Verurteilten vor den Fürsten. Er sitzt, begleitet von einem Diener, auf dem Throne und neigt sich, halb neugierig, halb enttäuscht gegen den Ankömmling. Wie sehr bedauern wir, daß von diesen klaren Kompositionen, in denen jedes störende Detail vermieden, die verschiedene Gruppierung ein eingehendes Studium verrät, nicht spezielle Abbildungen, ähnlich denen des Pilar, geboten werden können.

Über den Reliefs zieht sich die stolze Serie der Apostelfiguren hin. Je zwei derselben stehen, durch gewundene Säulchen getrennt, unter eigenen Baldachinen. Stets sind sie in dem Sinne zusammenkomponiert, als ergingen sie sich in ziemlich erregter Disputation. Der eine scheint eben sein Buch geschlossen zu haben, um die Wirkung des Gelesenen auf seinen Nachbarn zu beobachten, während ein anderer, den unumstößlichen, Beweis der Wahrheit zu erbringen, dasselbe soeben geöffnet hat. Eine Blütenfolge herrlicher Männergestalten, vom jugendlichen Johannes bis zum kahlhäuptigen Greise, paradiert vor unserem Auge. In der Mitte steht in hoheitsvoller Majestät, segnend Christus. Sein Gestus und die entblößte Brust weisen gleichzeitig auf den Lehrer und den Auferstandenen hin.

Flankiert wird der Unterbau von den Statuen der beiden Heiligen in den Nischen, denen oben die sitzenden hl. Vincentius und Laurentius entsprechen, dessen Geburtshaus in Huesca eine mächtige Kuppelkirche bezeichnet.

Der Unterbau, losgelöst vom ganzen Altar, verglichen mit seinem Pendant im Pilar, präsentiert sich wie eine reiche Krone voll kostbarer Skulpturdetails zum einfacheren, schlichten Reife eines Diadems.

Die Passionsszenen der Predella finden übrigens in den drei Hauptbildern ihre Fortsetzung. Links begegnet uns die Kreuztragung. Neben dem Stadttore scheint sich der Zug durch einen ziemlich steil abfallenden Hohlweg zu bewegen. Fußvolk und Gesindel ist, sich vordrängend, sichtbar. Drei Berittene halten die Menge zurück. An der Rampe ist eben Christus, mit dem Kreuze beladen, totmüde angelangt. Simon von Cyrene, ein prächtiger, greiser Landmann, würdig des hl. Joseph im Pilar, hilft stützend die Last tragen. Im Krieger, der den Wankenden am Stricke zieht, und den drei Männern in seiner Nähe, von denen der hinterste seinen breiten Nacken zeigt, ist die Fortbewegung der Masse und deren einzuschlagende Richtung bereits angedeutet. Es begegnet uns hier eine Konzeption von eigenartiger Tiefe. Forments Können scheint von einem unaufhaltsamen Drange nach künstlerischer Vollendung erfüllt.

Die Kreuzigung in der Mitte atmet, nach der erregten Szene des Kreuzzuges, wieder erfrischende Ruhe und feierliche Stille. Groß erhebt sich das Kreuz mit dem sterbenden Erlöser, dessen Rippen und Muskeln scharf betont sind. Der rechte Schächer hat ausgelitten, erschlafft senkt sich sein Körper vom Kreuze herab, während der linke Verurteilte sich noch in namenlosen Schmerzen zu winden scheint. Unter dem Kreuze sind zwei Berittene, Longinus hält die Lanze in den gefaltenen Händen, der Hauptmann sitzt, still in sich gekehrt, zu Pferde. Die Gruppe der ohnmächtigen Mutter im Schoße des Johannes, von einer Frau gestützt, füllt die linke Ecke, während Magdalena den Kreuzesstamm umfaßt und drei Krieger rechts das eben Geschaute zu besprechen scheinen.

Vergleicht man diese Gruppe in ihrer Sabbatruhe mit der Himmelfahrt des Pilar, glaubt man kaum den nämlichen Künstlergeist wahrzunehmen. Forment war unstreitig von ihrer Vorzüglichkeit selbst durchdrungen. Durch drei

Bogen, von denen die seitlichen über Muscheln, schließt er die Kreuzigung ab. Sonne und Mond und einige Engelköpfchen bilden den Übergang zum Abschlusse. Die Nische des Allerheiligsten, mit den beiden lautenspielenden Engeln, muß sich wieder zum Kreise verengen. Gott-Vater mit der Taube am obern Abschluß wirkt nur noch dekorativ.

Die Kreuzabnahme darf mit dem gleichen Sujet im Relief des Pilar nicht verglichen werden. Zwei Männer haben die Leitern bestiegen und die Hände des Leichnams von den Nägeln befreit, so daß sich dieser in die Arme des einen senkt, von dem andern liebevoll gehalten. Tiefer sind drei Männer mit der Lösung der Füße beschäftigt. Verlangend streckt links Johannes seine Arme nach der Leiche aus, während sein Gegenüber die Linnen bereit hält. Vorn, im Mittelgrunde, ist die prächtige Frauengruppe zu bewundern, drei Personen beschäftigt um die hingesunkene Maria. Zwei derselben blicken ehrfurchtsvoll empor.

Die dekorative Ausstattung des Altares ist derjenigen im Pilar ähnlich, auch in der fein abgemessenen Verteilung der Figuren. Nur weicht die plastische Strenge mit ihrer scharfen Betonung der Details in Zaragoza hier einer mehr malerischen Weichheit, welche die figuralen Szenen ungleich schärfer hervortreten läßt.

Eine Neuerung bedeutet der viel breitere Umfassungsrahmen des Hochbaues, in dem die Engel in den Seiten auf ihren Schilden die Kreuzigung zeigen.

Fassen wir vorerst die Einzelfigur ins Auge, wie sie uns in Huesca entgegentritt. Die gedrungenen, etwas schwerfälligen Gestalten sind verschwunden, sie sind leichter, in der Bewegung elastischer geworden. Der Stoff der Gewänder wurde duftiger und feiner, legt sich oft gleich nassen Tüchern um die Körperformen. Bereits zeigen sich die fliegend bewegten Enden, die wir bisher noch nicht wahrgenommen haben. Die Komposition ist von seltener Klarheit. Auch in der auf den ersten Blick etwas wirren Kreuztragung löst sich bei näherer Betrachtung alles harmonisch auf. Jede Figur hat in der Komposition die ihr zukommende Stelle. Auf die malerische Verfeinerung, das zartere Empfinden Forments haben wir bereits aufmerksam gemacht. Es äussert sich schon in der Gestaltung der Hintergründe. Ein derb ins Ganze hineinschneidender Baldachin, wie in der Geburt Mariä, die starr entwickelte Linie des Abschlusses der Tore, bei der Darbringung im Tempel im Pilar, ist in Huesca undenkbar. Nur leicht angedeutet, plastisch wenig hervortretend ist das Stadttor bei der Kreuztragung, von der ruhigen Fläche trennen sich Kreuzigung und Kreuzabnahme. Im Vertrage war dem Künstler in stilistischer Hinsicht freier Spielraum gelassen. Sprach doch ein Artikel (IX) ausdrücklich, daß der genannte Altar »ó al romano ó ytaliano, ó á la flamenco« ausgeführt werden dürfe, so folgte der Künstler im figuralen Teile dem »romano ó ytaliano«, der Renaissance, in der Dekoration dem »flamenco«, der Gotik. Daraus dem gezogenen Schluß beizustimmen »mit Ornamentik scheint er sich kaum befaßt zu haben«, wäre entschieden zu weit gegangen.

Den Fortgang der Arbeit am Altare illustrieren nicht weniger als 15 Dokumente.[1]) Es sind Quittungen von Forment über empfangene Geldsummen. Auch dessen Schüler werden genannt. Am 5. März 1532 unterschreibt Forments Frau, Hieronima Alborea, ein Dokument. Sie nennt sich die Frau »del magnifico maestre«, der sich nicht mehr in Huesca aufhielt, sondern als »habitant en la ciudad de Zaragoza« bezeichnet wird. Gelegentlich wird er sogar »absente del regno de Aragon« genannt. 1534, 12. August, unterschreibt Forment, wieder in Zaragoza wohnend, eine Quittung. Am 22. August 1537 erklären sämtliche Kanoniker mit Namensunterschrift, daß der Altar zur vollen Zufriedenheit vollendet sei.

Die Frage nach dem Autor des Marmoraltares der Pfarrkirche der Kathedrale dürfen wir berühren. Es handelt sich um einen hübschen Neubau, in welchem ein alter Altar vom Kloster Montearagon überführt und hier aufgestellt wurde. Alle Versuche, in den Quellen einen Hinweis auf Forment als Autor desselben zu finden, waren resultatlos. Begreiflicherweise; denn in diesen Figürchen, ziemlich mühsam zusammenkomponiert, wird man umsonst des Meisters Hand zu entdecken suchen.

Hingegen finden wir in der kleinen Sakramentskapelle, einem quadratischen Raume von 4 m, hinter dem Hochaltar, in der Höhe der Nische des Allerheiligsten, im Altärchen daselbst eine Darstellung der Anbetung der Könige in bemaltem Marmor. Unstreitig ist dieses Werk Forment zuzuschreiben. Madonna und Kind stehen zwar künstlerisch nicht auf der Höhe der reizenden Könige. Hingegen im hl. Joseph begegnet uns wieder die realistische Greisenfigur, die wir bereits kennen. In der Kapelle der hl. Anna haben wir in der

[1]) Revista de Huesca l. c. S. 141—154.

Alabastergruppe der Pietà und den sitzenden Propheten ebenfalls einen Hinweis auf den Schöpfer des Hochaltars.

5. Die Periode des Barock

Im Hochaltar von Huesca beachten wir eine Zwischenstufe in Forments Entwicklung. Der figurale Schmuck will sich in die gotische Umgebung nicht mehr fügen. Es ist das Verdienst Dr. Hipólito Casas, auf die voll entwickelte platereske Periode, den Barock Forments aufmerksam gemacht zu haben.

Der historische Untergrund ist merkwürdig. Wäre er nicht durch eine Reihe archivalischer Dokumente[1]) verbürgt, könnte man ihm kaum Glauben schenken. Im Jahre 1571 empfing die Enkelin des Künstlers, Ursula García y Forment, vom Kapitel der Kathedrale de Santo Domingo de la Calzada in der Provinz Logroño noch eine Restzahlung für den Hochaltar, den Damián Forment im Jahre 1517 erstellt hatte.

Wir gedenken uns nicht eingehender mit diesem Werke zu beschäftigen, da uns dasselbe nicht durch Autopsie bekannt ist (Abb. S. 125). Man beobachtet, daß das Barock hier vollständiger Sieger ist. Der Unterbau ist in Marmor, der Hochbau in Holz gearbeitet. Nur an ersterem macht sich in der Mitte noch die Gotik geltend, sofern es sich nicht um Reste einer älteren Anlage handelt.

Der eigentliche Retablo ist in seiner Einteilung nicht ohne Interesse. In vier Etagen türmt sich die Architektur auf, von den stilistischen Neuerungen abgesehen, eine Erinnerung an den Altar von San Pablo. Nicht ohne Mühe läßt sich die gewählte Teilung in den mittleren Partien festhalten.

Zu unterst sehen wir die Grablegung in der Mitte. Engel halten eine Draperie zurück, hinter der die Linnen des Kreuzes sichtbar sind. Unter dem Kreuze hält Maria, in figurenreicher Umgebung, den Leichnam ihres Sohnes im Schoße. Passionsszenen flankieren diese Gruppe zu beiden Seiten.

Reizende Putten bilden den Übergang zur würdigen, großen Figur des Erlösers, der segnend thront, mit der Weltkugel in der Linken, umgeben von musizierenden und jubelnden Engeln. Hoch wölbt sich über der würdigen Gestalt die mit himmlischen Bewohnern bevölkerte Nische. Die Anbetung der Könige und das Pfingstwunder begleiten seitlich diese Szene.

Unter der primitiven Nische für das Allerheiligste, über welcher zwei Engel einen Baldachin halten, erblicken wir Mariä Himmelfahrt, umschwebt vom heitern Spiele bekleideter Engel und Putten, welche die Aufwärtsbewegung der Hauptfigur zu fördern suchen. Die Anbetung der Hirten und die Auferstehung, Verkündigung und Darbringung im Tempel bilden die seitliche Begleitung.

In den Trennungsgliedern stehen unter Baldachinen Heilige und Apostel. Die frühern Bolseras, die Umrahmung, macht sich ebenfalls noch geltend, wenn auch in merkwürdiger Anordnung. Reich, wie eine Übersetzung italienischer Motive, ist der Abschluß durch das Schweißtuch Christi und die den Tabernakeln entsteigenden Gruppen.

So seltsam dieses Kunstgebilde sich in die bisherige Entwicklung einfügt, dem Altare von Huesca zeitlich selbst vorangeht, haben wir keinen Grund, einem Zweifel Raum zu geben. Die merkwürdigen Bestimmungen im Vertrage von Huesca über die Verschiedenheit des zu wählenden Stiles und die Einteilung des Hochbaues werden erst durch den Altar von Calzada verständlich.

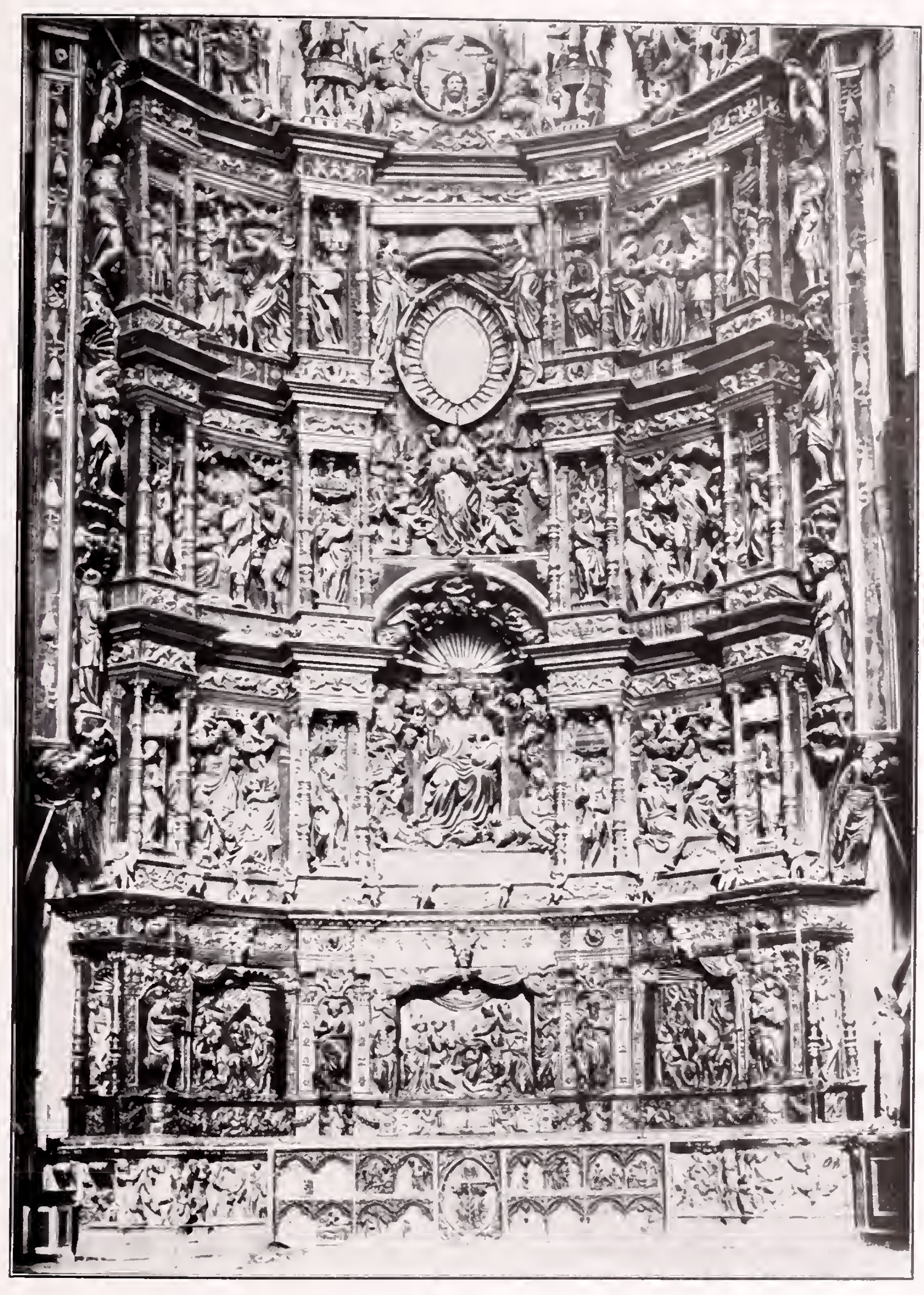
Eine zweite Überraschung bereitet uns die Kathedrale von Barbastro, der kleinen Stadt am Vero, die selten von Reisenden besucht wird; denn auf dem Wege von Tardienta nach Lérida muß eine Zweigbahn benützt werden, welche die dortigen Verkehrsverhältnisse nicht im günstigsten Lichte zeigt. Auch bietet die Lage an den ausgetrockneten Hügeln wenig Anziehendes. Die Kathedrale des 16. Jahrhunderts wird am besten mit den Worten eines Historikers als »salón immenso« bezeichnet.

Der in den Raum hineingeschobene Hochaltar, mit seinen schräg nach auswärts tretenden Seitenteilen scheint wenig bemerkenswert Quadrado bemerkt indessen, daß dessen Unterbau aus Alabaster Damián Forment zugeschrieben werde, bemerkt aber »no sabemos con qué dato«, fügt ferner, wie leise entschuldigend hinzu, daß von diesem Meister »obras más importantas« bekannt wären.

Es ist das Verdienst des Herrn M. de Pano, in dieses Dunkel Licht gebracht zu haben. Unter dem Titel Damián Forment en la catedral de Barbastro veröffentlichte[2]) er die bezüglichen Aktenstücke. Nach denselben hat Isabella, eine Tochter Forments im Jahre 1558 einem Künstler Joan de Liceire »un pie de retablo de alabastro«, den sie in Zaragoza noch besaß, abgetreten. Am nämlichen Tage verkaufte der genannte Meister, in dem man einen Schüler Forments vermutet, diesen Unterbau an die Richter und Ratsherrn von Barbastro für deren Hauptkirche um die Summe von 1800 Sueldos.

[1]) Folletin de el Semanario El Pilar. 1896. 12. Okt. 1897. 11. Okt. 1900. 12. Okt.

[2]) Cultura Española, revista trimestral. Madrid, Agosto 1906. Nr. III. S. 812—819.



ALTAR DER KATHEDRALE DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA VON DAMIÁN FORMENT
Text S. 124

Das Altarstück wird als »al romano« gearbeitet dargestellt, mit der Szene der Auferstehung in der Mitte; fünf weitere Darstellungen hatte de Liceire hinzuzufügen, da nur die Auferstehung und die Darstellung im Tempel links vollendet waren.

Unstreitig haben wir hier Forments letztes Werk vor uns. Dieses bildet in gewissem Sinne eine Ergänzung zum Altar von Santo Domingo de la Calzada, da hier ein in den Verhältnissen fein berechnetes Bauteil uns entgegentritt, das dort noch nicht den vollen Sieg der Renaissance offenbart. Die vertikalen, wie die horizontalen Linien bringen jene harmonische Gliederung hervor, wie wir sie nur an den reifen Werken des 16. Jahrhunderts finden.

6. Biographie und künstlerische Nachlese.

Einflüsse auf Forment.

Die staunenswerte Fruchtbarkeit des spanischen Plastikers, seine hohe künstlerische Begabung muß das Verlangen wecken, das Leben dieses Meisters näher kennen zu lernen. Sam-

melt man die musivischen Details, wie sie die neueren Forschungen in den Akten der Archive gefunden und zusammengestellt haben, muß man beinahe staunen über die geringen positiven Resultate, die eine exakte Kritik registrieren kann.

Woher stammt Damián Forment? Schon diese Frage beantwortet Justi mit »angeblich aus Valencia«. Sie ist indessen nicht mehr zweifelhaft. In einem Aktenstücke, das Tramoyeres Blasco herausgegeben,[1]) finden wir eine Quittung vom 20. Juli 1504 über die für zwei Kriegsschiffe gelieferten Statuen der Stadtpatrone, der hl. Vincenz Martyrer und Vincenz Ferrerius. Die Stelle im lateinischen Dokumente lautet »damjanus forment carpentarjus civis civitatis Valencie«, womit wenigstens seine Provenienz gesichert ist.

Über sein Geburtsjahr besitzen wir keine bestimmten Anhaltspunkte. Es ist doch etwas gewagt, wenn man aus den zwei bekannten Bildnissen einen Schluß ziehen will. Mario de la Sala legt sich zu diesem Zwecke folgendes physiognomische Problem zurecht. Das Bildnis Forments im Pilar, dessen Altar 1509 bis 1515 entstand, zeigt den Künstler im Alter von 50 Jahren. Das Porträt in Huesca, an dem 1520—1532 ausgeführten Retablo, weist einen Mann von 70 Jahren auf. Daraus, so schließt der genannte Autor, dürfen wir annehmen, daß sein Geburtsjahr nicht vor 1460, aber auch nicht nach 1462 anzusetzen ist. Vielleicht würde man doch sicherer gehen, wenn man dasselbe einfach ins dritte Viertel des 15. Jahrhunderts verlegen würde, denn eine nähere Begrenzung ist schon deswegen bedenklich, weil der Unterbau des Pilar-Retablo stilistisch dem Oberbau nachfolgt.

Die Reisen nach Italien und der Aufenthalt daselbst erscheinen als Tatsachen, welche die Tradition mit aller Entschiedenheit festhält. Allein zur Begründung mangelt jeder historische Beweis. Forment kann in Italien Studien gemacht haben; wenn er in einer zitierten Urkunde als dem Königreiche Aragon fern dargestellt wird, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er dort war; allein Beweise für diese Vermutungen besitzen wir nicht.

In Bezug auf das Todesdatum belehrt uns Bermudez in seinem Diccionario, daß er 1533 in Huesca gestorben, eine Ansicht, der auch Justi beipflichtet. Wir wissen indessen, daß diese Annahme nur aus einer unvollständigen Benutzung des archivalischen Materials hervorgehen konnte. Denn, wenn Forments Frau 1532 auch Quittungen ausstellt, wird darin der Aufenthalt ihres Mannes in Zaragoza sogar versichert. 1534 unterschreibt übrigens der Meister den Empfang der Restzahlung für den Retablo in Huesca. 1537 zeigt die Schlußbemerkung über genannten Altar, daß dessen Autor noch unter den Lebenden weilte. Mit »nach 1537« muß demnach der Hingang des Künstlers bezeichnet werden, wenn nicht weitere Resultate aus den Archiven neues Licht über diese Punkte verbreiten. »Tätig um 1504—1537« ist die einzige nähere Bezeichnung, die wir dem Namen Forment beifügen dürfen. Die Ansichten, als könnte es sich um einen Niederländer Fourment handeln, verdienen keine Beachtung.

Unter den Nachkommen haben wir die Namen von Töchtern bereits vernommen. Es wird auch ein Sohn genannt, »Capitán Miguel Forment Sanjuanista«, der jedoch schon 1539 bei der Verteidigung von Castilnovo den Tod erlitt. Der Künstler hatte für seine Nachkommen eine Majoratsstiftung von 30000 Dukaten bestimmt.

Interessanter wäre die Untersuchung über das Verhältnis des Künstlers zu seinen Schülern. Das gute Einvernehmen zwischen beiden hat uns eine Grabinschrift beleuchtet, deren Original aber heute in Huesca nicht mehr auffindbar ist. Auch ein Lehrvertrag wäre zur Illustration der Forment-Schule vorhanden. Allein wir sehen den Zweck der Aufstellung einer Namenliste nicht ein. Bedeutende Werke ließen sich mit derselben nicht verbinden.

Die Serie der Werke unseres Künstlers, die wir teilweise eingehend berücksichtigten, bedarf noch einer Nachlese, mit der man sich der Vollständigkeit wegen beschäftigen muß.

Piferer[2]) bemerkt, daß die Palasthöfe der Familien Gralla und Dusay in Barcelona, von denen der erstere nicht mehr existiert, Werke des Damián Forment wären. »Atribúyese esta harmosa obra«, fügt er ausdrücklich bei, ohne einen historischen Beweis zu erbringen. Man hätte hier einen ersten Versuch der Anwendung des plateresken Stiles von Seite des Künstlers, den er auf dem Rückwege von Ilalien gemacht habe. Mario de la Sala spricht ferner vom »excelente retabillo de San Bartolomé«, heute in der Pilar-Kirche, das ebenfalls mit dem Autornamen Forment verbunden werde. Dessen Urheberschaft hat er für den einstigen Holzaltar der Carmen-Kirche in Zaragoza urkundlich nachgewiesen. Dieses Werk fiel jedoch während der Belagerung durch die Franzosen 1808 dem Feuer zum

[1]) Revista de Huesca l. c. S. 214.

[2]) España sus monumentos y artes — su naturaleza é historia. Cataluña por P. Piferrer y F. P. Margall, con adicions de A. A. Pijoan. Barcelona 1884. Tom. I. S. 389—401.



DER HOCHALTAR DES PILAR MIT SEINEM SILBERSCHMUCKE
Text S. 130

Opfer. Die hl. Grabkapelle in der Klosterkirche von Sijena wird ebenfalls unserem Plastiker zugeschrieben. De la Sala urteilt übrigens nur nach einer Photographie. Quadrado kennt diese Tradition nicht. Nach mündlichen Mitteilungen des Herrn de Pano soll der Hochaltar von Poblet die Reihe Formentscher Schöpfungen vervollständigen. Es sind übrigens nur Trümmer des einstigen Baues mehr vorhanden.

Den Einflüssen auf Forments Kunstentwicklung müssen wir zum Schlusse noch näher treten. Nach den spanischen Quellen ist die Frage leicht gelöst. Permudez nennt ihn einfach »discipulo de Donatello«. Die Unmöglichkeit, daß Donatello († 1466) als Lehrmeister genannt werden kann, haben andere Forscher eingesehen. Allein ebenso sicher ist man mit der Behauptung: »no es dudoso que estudió en Italia, acaso en Florencia, y que imitó con verdadero amor las obras del Donatello, principalmente sus famosos Christos.«

Einen anderen, mehr befriedigenden Weg schlägt der schon genannte Tramoyeres ein. Er schenkte der valencianischen Plastik seine Aufmerksamkeit. Seine Forschungen nach zahlreichen Künstlernamen der Gotik haben sich dankbar gezeigt, allein eine Brücke zu Forment will sich nicht schlagen lassen. Endlich weist er auf die Künstler-Invasion vom Norden und von Italien hin, die mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt und die Renaissance auch im alten Königreich Valencia verbreitete. Er entdeckt sogar den Namen eines Seilers Onofre Forment, in dem er den Vater oder einen Bruder des Künstlers vermutet.

Der hier eingeschlagene Weg scheint auf die richtige Spur nach den Einflüssen auf Forment hinzuweisen. Diese in Valencia näher zu verfolgen, könnte leicht in Spielerei ausarten, denn kaum in einer Stadt Spaniens hat man mit der Vergangenheit so gründlich aufgeräumt, wie hier. Wahrscheinlich ist, daß der Meister in Valencia herangebildet wurde; bedeutende Werke wird er hier nicht geschaffen haben. Es müßte denn von diesen, was ja im Bereiche der Möglichkeit liegt, die leiseste Spur verschwunden sein. Die genannten Figuren für ein Kriegsschiff waren wohl mehr dekorative Arbeiten.



SILBERBÜSTE DES HL. VINZENZ IN DER KATHEDRALE ZU ZARAGOZA
Text S. 130

Seine Künstlerwirksamkeit entfaltete sich in Aragon. Lange Jahre hindurch hielt er sich in der Hauptstadt auf. Auf dem Hintergrunde dieser Verhältnisse dürfen wir den Meister ins Augs fassen, wobei die technische Vorbildung in Valencia zugrunde gelegt werden muß, die hohe Kunstbegabung aber als Wiegengeschenk vorauszusetzen ist.

Des Künstlers erste Lehrmeisterin ist immer die Natur. Im Altare des Pilar hatten wir Gelegenheit darauf hinzuweisen, mit welch liebevoller Hingabe Forment sich ihr näherte, in ihr Studium sich versenkte. Jener Josephskopf in der Geburt ist einfach der aragonische Typus eines gemütlichen Alten, wie er es uns heute noch beim heiteren Spiele, dem sich auch reife Männer, der Jugend gleich, hingaben, begegnet. Man sieht ihn wie er unter freiem Himmel, nach angestrengter Wochenarbeit, eine Samstagsbeschäftigung beim Klang der Gitarre vollziehen läßt. Diesem frohen Volksleben, das in hartem Tagewerk der Mergelscholle sein Brot abringen muß, hat man den Vorwurf: »Abgeschlossenheit, finsterer Sinn, Bigotterie und Armut« ins Antlitz geschleudert. Man verzeihe uns diese kurze Disgression.

Der Begeisterung der Humanisten für die Antike konnte unser Künstler nicht fern bleiben; denn sie ist eine nicht zu verkennende Erscheinung jener Zeit. An Gelegenheit, sich in ihre Werke zu versenken, fehlte es in Zaragoza nicht. Die einstige Colonia Caesaraugusta hat nicht bloß der Stadt ihre im heutigen Namen noch fortlebende Bezeichnung gegeben, sondern zeigt in manchen römischen Denkmalen noch den Nachklang einer großen Vergangenheit. Wir gedenken weniger der spärlichen Überreste der einstigen römischen Stadtmauer, vielmehr der plastischen Werke, die eine eigentliche Blüte antiken Lebens an den Ufern des Ebro voraussetzen. Sie finden sich heute, etwas provisorisch aufbewahrt, im städtischen Museum, dessen Räume von Besuchern selten überfüllt sind.



SILBERBÜSTE DES HL. VALERO IN DER KATHEDRALE ZU ZARAGOZA
Text S. 130

Hier treffen wir eine Venusstatue, die in der Weichheit und Zartheit der Draperie den besten römischen Werken an die Seite gestellt werden darf. An eine Kopie derselben darf man allerdings nicht denken, aber immer drängte sich uns die Idee auf, als hätte dieses Standbild die stolze Gestalt der Madonna in der Heimsuchung des Pilar beeinflußt. Die auf dem Schoße der Mutter Gottes sich sammelnden Falten des übergelegten Mantelendes, wie sie uns in der Anbetung der Könige sichtbar sind, würde uns bereits im antiken Vorbilde begegnen. Eine weitere Herbeiziehung zahlreicher interessanter Funde aus der Römerzeit Zaragozas, die noch vorhanden, müßte sich natürlich zu versichern suchen, ob diese Forment schon zugänglich waren, eine Untersuchung, die nicht als leicht, wenn überhaupt möglich, zu bezeichnen wäre. Im gewählten Beispiele hätte das Vorgehen Niccolo Pisanos in der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, in späterer Zeit und unter veränderten Verhältnissen einen Nachahmer gefunden.

An zwei frühchristlichen Sarkophagen von Sta. Engrácia konnte unser Plastiker selbst das tröstliche Bewußtsein schöpfen, daß seine Werke den Vergleich mit denselben leicht aushalten. Nicht ohne Interesse ist übrigens die Tatsache, daß umgeben von sonst bekannten Szenen, Heilung der blutflüssigen Frau und Orante zwischen zwei Aposteln links, und rechts Heilung des Blindgeborenen und Hochzeit zu Kana, sich bereits ein Hinweis auf die Himmelfahrt Mariä vorfindet.

Reiche Anregungen verdankt die Plastik zuweilen der Goldschmiedekunst. Schaute sich Forment nach diesbezüglichen Vorbildern um, so fand er sich in Zaragoza in einer wirklich beneidenswerten Lage. Die Kirchenschätze weisen einen Reichtum an getriebenen Silberbüsten auf, der heute noch unsere Bewunderung hervorruft.

Treten wir dem Tresor der Kathedrale näher:

»De inestimable valor artistico, historico y material« bezeichnen ihn die Gebrüder Gascón de Gotor. Die Büste des hl. Vinzenz (Abb. S. 128) auf reich gegliedertem Postamente kennzeichnet noch die frühere schlichte Auffassung. Nur das Collarín mit seiner Emailimitation der Stickerei bricht die ruhigen Flächen der Gewandung. Das Gesicht ist mit Emailschmelz überzogen, wodurch der Silberglanz für das Auge so wohltätig gebrochen wird. San Valero (Abb. S. 129) ist anspruchvoller gehalten. Die mit Steinen besetzte Mitra bedeckt das durchfurchte Haupt, dessen Anlitz des Emailschmuckes entbehrt. Die Werke sind durch das Wappen der Familie de Luna aus Zaragoza und Inschriften, in denen die Worte »Dominus Benedictus Papa XIII, prius Vocatus de Luna« gelesen werden, dem Ende des 14. Jahrhunderts zuzuweisen.

Sie sind nicht spanischen Ursprunges, sondern wohl italienischer Provenienz. Welch reiche Anregungen das Kunstgewerbe solchen Beispielen verdankt, zeigt die Blüte der Goldschmiedekunst in Zaragoza im 16. und 17. Jahrhundert. In einem Gesamtbilde können wir dessen Leistungen in Zaragoza vorführen. Es zeigt uns den Tisch des Pilar-Hochaltares im Festschmuck, eine Huldigung gleichzeitig zweier Jahrhunderte an Forments glanzvolles Werk (Abb. S. 127).

In der Berücksichtigung der Antike und der Bevorzugung der Gotik scheint ein Widerspruch zu liegen. Daß die letztere in Forments Schaffen sich klar ausdrückt, zeigt der Hinweis auf die Freiheit der Stilwahl im Vertrage von Huesca und die erfolgte Aufnahme der gotischen Ornamentik. Man muß zur Erklärung den Mudéjar-Stil Spaniens im Auge behalten. Das künstlerische Erbe der Araber, ihre graziöse Ornamentation lebt auch in der Gotik noch fort. Diesen Nachweis für Aragon zu geben, wäre ein geradezu verlockendes Thema. Blickte doch die gotische Architektur, selbst in ihren Backsteinverzierungen, immer noch mit den Regungen offenkundigen Heimwehs nach der arabischen Formenwelt.

In Zaragoza war die Mudéjar-Gotik leicht erklärbar. Der Castillo der Aljaferia, einst das Schloß des arabischen Scheikh Abu Dschafar Ahmed, war damals die Residenz der Könige Aragons. Die Zerstörung im spanischen Erbfolgekrieg und die heutige Umwandlung in eine Kaserne hatten das ursprüngliche Bild noch nicht verwüstet und zerstört. Es bedarf einer kühnen Phantasie, um die Überreste, die sich noch an ihrer Stelle befinden, und die zahlreichen Details des genannten Museums miteinander zu verbinden. Forment war dieser Mühe enthoben. Das reizende Bauwerk, eine nordische Alhambra, wirkte damals noch mit ihrem Zauber, dem sich auch die Altäre des Pilar und in Huesca nicht ganz entziehen konnten.

Wie erklärt sich nun die Renaissance in Forments Werken, die ornamental stets neben der Gotik sich bemerkbar macht, zuweilen selbst stolz einherschreitet, in den figuralen Partien im Pilar plötzlich hervortritt? Man hat an die Rückkehr Berruguete's aus Italien und dessen Einfluß gedacht. Allein diese Ansicht muß fallen gelassen werden. Denn der Altar von S. Domingo de la Calzada mit seinen Grotesken in der Ornamentation weist für seine Entstehungszeit das Jahr 1517 auf, während Berruguete erst 1520 wieder in Spanien erscheint.

Die Annahme eines Aufenthaltes in Italien wird damit für Forment nahe gelegt, zwingend ist sie indessen nicht. Weist uns doch Tramoyeres Blasco das Vorhandensein italienischer Künstler in Valencia schon im 15. Jahrhundert nach. Er nennt selbst Giuliano Florentino unter diesen als Schüler Ghibertis. Die Hypothese entbehrt damit nicht der Gründe, daß Forments Kenntnis der Renaissance, in seiner Heimat erworben, in Aragon sich entfalten konnte.

Die Tätigkeit des Künstlers, der uns beschäftigte, fällt politisch in die Zeit der glücklichen Machtentfaltung Spaniens. Die Eroberung Granadas hatte den Untergang der maurischen Herrschaft endgültig besiegelt. Die Entdeckung Amerikas erweiterte den Besitz des Landes und eröffnete gleichzeitig reiche materielle Quellen. Die Kronen von Castilien und Aragon wurden unter einem Szepter vereinigt. Des Bildhauers Wirksamkeit vollzog sich in Zaragoza unter freigebigen Mäzenen, den dortigen Erzbischöfen aus königlichem Hause. Die glücklichen Resultate ihrer Kunstförderung haben wir in den Werken Damián Forments kennen gelernt. Diese Künstler-Individualität verdient in der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts eine Stelle.



JUBILÄUM DES VEREINS FÜR CHRISTLICHE KUNST IN MÜNCHEN

Im Jahre 1857 wurde auf Veranlassung des um die bayerische Kunstgeschichte hochverdienten Lyzealprofessors Dr. J. Sighart in Freising ein Kunstverein für die Erzdiözese München-Freising gegründet. Gleich den anderen Diözesankunstvereinen diente auch diese Neugründung vornehmlich wissenschaftlichen Zielen, während gegenüber der lebenden Kunst nicht immer die richtigen Gesichtspunkte gefunden wurden. Insbesondere wußten die kirchlichen Kunstvereine nicht der doppelten Gefahr zu begegnen, die auf der einen Seite von den immer mächtiger werdenden Kunstanstalten, auf der anderen von der unverhohlenen Abneigung drohte, welche die profanen Kunstvereine den kirchlichen Kunstwerken gegenüber zur Schau trugen. Die zunehmenden Mißstände veranlaßten im Sommer 1860 eine Gruppe Münchener Künstler zu Beratungen über eine zeitgemäße Neugründung und schon am 15. November desselben Jahres erfolgte die Gründung des »Vereins für christliche Kunst«, der sich in den ersten Jahren als Zweigverein des Diözesankunstvereins bezeichnete. Zweck des Vereins war, christliche Kunstausstellungen zu veranstalten, Ankäufe und Aufträge zu vermitteln, durch Verlosungen Originale und gute Reproduktionen unter das Volk zu bringen und die Künstler und Kunstfreunde für die christliche Kunst zu begeistern. An der Spitze stand der angesehene Historienmaler Professor Johann Schraudolph. Zu den ersten Mitgliedern, welche als Mitbegründer zu gelten haben, gehörte Seine Königliche Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern, der dem Verein seine Huld und Gnade ununterbrochen bewahrte. Leider mußten die Ausstellungen bald fallen gelassen werden und auch mit der späteren Wiederaufnahme derselben machte der Verein keine glücklichen Erfahrungen, was teils auf die inzwischen erfolgte starke Wandlung des künstlerischen Geschmacks zurückzufühen ist, teils wohl auch auf interne Verhältnisse und auf den Umstand, daß der Verein seine Tätigkeit nicht über Bayern hinaus erstreckte. Um so erfreulicher ist es, daß die übrigen Programmpunkte ununterbrochen fortgeführt werden konnten. Es kann den Leitern des Vereins und den ihnen treu gebliebenen Mitgliedern nicht hoch genug angeschlagen werden, daß sie trotz aller Schwierigkeiten die Fahne der christlichen Kunst aufrecht hielten und so in München das Bewußtsein von der Erhabenheit, aber auch von den Nöten der christlichen Kunst wenigstens in einem kleinen Kreis wach erhielten, während anderwärts nichts dergleichen geschah. Wir gratulieren dem Verein aufs wärmste zu seinem bevorstehenden 50 jährigen Jubiläum und wünschen ihm glückliches Gedeihen im Wirken für die christliche Kunst und im fortdauernd freundschaftlichen Zusammenarbeiten mit den anderen Organisationen, namentlich auch mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche in der gleichen Kunststadt zu ähnlichen Zwecken auf einer breiteren Basis für ganz Deutschland gegründet wurde. Wo alle, welche die gleichen Ideale verfolgen, nach dem gemeinsamen Ziele schauen und nur dieses suchen, mögen sie verschiedene Wege gehen, sie dienen doch dem gleichen Ziele und kommen an dasselbe.

Wir beglückwünschen den Verein auch zu der soeben erschienenen Festgabe, welche er zur Erinnerung an sein 50 jähriges Jubiläum den Mitgliedern und Gönnern widmet. Es ist ein stattliches Buch mit gediegenem Inhalt und zahlreichen Illustrationen, das weit über den Verein hinaus Beachtung verdient und einen höchst schätzenswerten Beitrag zur Geschichte der chiistlichen Kunst in Deutschland während des verflossenen halben Jahrhunderts liefert. Eingeleitet wird das Werk durch eine poetische Verherrlichung der christlichen Kunst aus der Feder des Schriftstellers Anton Plattner. Der eifrige I. Vorstand des Vereins, Franz Wolter, unser geschätzter Mitarbeiter, eröffnet die Reihe der Abhandlungen mit einem anregenden Aufsatz über die christliche Kunst, ihr Wesen, ihre Wege und Ziele. Hierauf nimmt der vortreffliche und allseitig gebildete Historienmaler Max Fürst, dem der Verein seit Jahrzehnten besonders viel Anregung und Förderung verdankt, das Wort, um die Lage der religiösen Kunst vor und bei der Gründung des Vereins sachlich im Inhalt und vornehm in der Form zu schildern. Von demselben Autor stammt der lehrreiche Aufsatz, der uns die Geschichte des Vereins in den ersten 25 Jahren seines Bestehens entrollt. Es bleibt dem Verfasser dabei nicht erspart, von Dissidien, von Teilnahmslosigkeit, von ungerechtfertigten Angriffen auf den Vorstand aus den eigenen Reihen Erwähnung tun zu müssen. Daran knüpft er die beherzigenswerte Bemerkung: »Daß zu einem ersprießlichen Vereinsleben immer ein gewisser Opfermut vonseiten vieler Mitglieder erforderlich ist, wird eben hin und wieder — gerade bei Vereinen von der Art des unsrigen — zu sehr außer acht gelassen!« — Seine allgemeinen Ausführungen über die christliche Kunst überhaupt ergänzt Franz Wolter in seinem Überblick über die religiöse Kunst seit 1885 bis zur Gegenwart. Der geschätzte Künstler und Kunstschriftsteller faßt die Sache vom prinzipiellen Standpunkt an und beleuchtet die schwierige Lage, die sich für die christliche Kunst aus den zeitgenössischen Strömungen ergab. Im Anschluß hieran gibt er eine von vielen schönen Gedanken und Winken durchwebte Geschichte des Vereins von 1885—1910.

Was dem Vereinsgeschenk für alle Zukunft seine Unentbehrlichkeit sichert, sind die Biographien der Künstler des Vereins. Max Fürst und Franz Wolter haben sich durch die kundige Bearbeitung der schwierigen Materie den Dank der Kunsthistoriker erworben.

So schließen wir uns denn dem Wunsche des Vorstandes für christliche Kunst an: »Möge der Segen Gottes, der so lange Jahre über dem Verein gewaltet, auch fernerhin ihm erhalten bleiben!«

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Unter guter Vorbedeutung eröffnete den Reigen der künstlerischen Darbietungen eine Gruppe junger Maler, von denen einzelne schon in den Secessionsausstellungen Beachtung gefunden haben. Wie es bei allen Anfängern unserer modernen Schulung der Fall zu sein pflegt, so schossen auch diese Jünger über das Ziel hinaus, einmal schon deswegen, weil sie allzuviel vorführten und dadurch unfreiwilligen Aufschluß über ihre Unzulänglichkeiten boten, dann aber durch die Unreife der Arbeiten selbst. Wir haben nachgerade Studienmaterial in Hülle und Fülle gesehen, ja bis zur Übersättigung und wenn eine Zeit lang der Einblick in die Werkstattstätigkeit der Maler ganz interessant war, so dürfen doch diese Vorbereitungsarbeiten am Ende nicht die Hauptsache verdrängen. Wir verlangen wieder mehr nach Künstlern, die auch gestalten können, die mit ihrer erworbenen technischen Geschicklichkeit etwas auszudrücken vermögen. Dies jedoch liegt den Malern wie Hans Hammer, Hans Lasker, Eugen Oßwald, Julius Seyler, Harry Schulz und dem Bildhauer Wilhelm Krieger noch ziemlich ferne. Was sie boten, waren flott gemalte Skizzen und Studien, die teils auf die Zügel-, teils auf die Herterich-Schule hinwiesen. Am besten erschienen die Arbeiten von Julius Seyler und Hans Hammer, letzterer steuerte eine Serie energisch aufgefaßter Handzeichnungen, insbesondere Motive aus dem Tierleben bei. Als Malerei war wohl die sonnenbeleuchtete Gruppe von Mutter und Kindern im Garten am ausgeglichensten. Die bravourmäßige Behandlung dieses Themas kehrte dann auch in einigen Marinen wieder und in dem hüb-

schen Motiv vom Nymphenburger Kanal. In ähnlicher Weise, in kecken sicheren Strichen, dabei die Zartheit der Tonwerte nicht außer acht lassend, hatte Julius Seyler seine Studien herausgearbeitet. Zwei größere Tierbilder kann man in erster Linie nennen, dann aber auch das liebliche Mädchen mit dem Strohhut. Hans Lasker interessiert mehr durch einige Bildnisse, die gar nicht auf psychologische Auffassung hin gemalt, sondern nur als malerische Werte gesehen sind. Von Eugen Oßwald kannte man schon mehrere Arbeiten, wie die Zirkus- und Elefantenbilder usw. Neu war eine flott behandelte Strandszene, Hunde, die am Meeresufer die Toilette ihrer wahrscheinlich badenden Herrinnen bewachen. So wenig geistreich übrigens solche Vorwürfe sind, die nur illustrativen Charakter tragen, so sind sie auch nicht mehr selten. Harry Schulz schließt sich letzterem Maler mit einigen trefflichen Marinen an und Wilhelm Krieger mit gut beobachteten Tierdarstellungen in Porzellan und Bronze.

Drei weich und flüssig behandelte Landschaften von O. Lynch of Town und zwei lichtdurchflutete Interieurs zeigten wieder von der geschmackvollen und geistreichen Art der Landschaftsmalerei, deren höchstes Ziel eben nicht die direkte Abhängigkeit von der Natur ist und sein soll. Einen Blick auf die Studien von Hermann Eißfeldt zeigte, was gemeint ist. Wie die schon genannte Gruppe von jungen Malern, so stolpert auch Eißfeld, der sicherlich talentiert ist, über sein allzureiches Studienmaterial, das infolge des steten Abschreibens von Naturmotiven jede selbständige Regung, Eigenes zum Ausdruck zu bringen, schließlich verkümmern muß. Das ist alles ganz gut gemalt, aber auch recht billig. Gute Technik und ein gewisses Können, oder sagen wir etwas virtuose Geschicklichkeit haben viele, allzuviele! Und wenn Eißfeld ein »Mädchen im Blaukrautfeld« auch noch so flott malt, so ist das allein noch immer nicht letztes Ziel der Malerei. Auf derselben Bahn der Studienmalerei bewegte sich in den folgenden Ausstellungen sowohl Martha Reich, wie auch Maria Kaspar Filser, denen Geschick, Ausdauer und Fleiß durchaus nicht abzusprechen ist. Ja, letzterer verstand es sogar, durch ein Frühlingsbild poetische Stimmung in den Beschauer zu übertragen. Stärker nach dieser Richtung hin veranlagt war H. Boden-Heim, der in manchen seiner Bilder, trotz einer vernachlässigten Technik, viel Gemüt und Seele offenbarte.

Für das große Publikum jedoch waren die feinen hochalpinen Landschaften am begehrenswertesten von C. Compton. Man kann verstehen, weshalb die Mehrzahl der Kunstfreunde jene mehr nach der stofflichen Seite hin tendierenden Motive umlagert. Die ehrliche natürliche Beschreibung, die eine Aufrichtigkeit an sich trägt, ist ja viel verständlicher, als eine epische oder dramatische Dichtung. Einen weiteren Fortschritt bekundet Alf. Schwarzschild in der lebensgroßen weiblichen Gestalt, das »Märchen« darstellend, die auf einem perlmuttergepanzerten Ungeheuer, von Schmetterlingen umgaukelt, den Beschauer mit rätselhaften Augen anblickend, entgegenreitet. Die etwas zu starke Abhängigkeit von der Natur, die nackte Modellmalerei, die an sich ja einwandfrei ist, hinderte, dem Gegenstand entsprechend, dem Fluge der Phantasie Spielraum zu gewähren.

In der Nachahmung eines großen Vorbildes brachte Gino Parin eine Anzahl Zeichnungen und Malereien, die sofort den Ursprung seiner Anleihe feststellten. Fernand Khnopff, der geistreiche Belgier, zartsinnigste Darsteller der Mystik und der sakralen Feierlichkeit, dient allzustark als Folie. Dazu kommt noch, daß Parin die Werke seines Vorbildes ins Weichliche, ins krankhaft Müde überträgt. Ungeachtet dieser Verirrung steckt doch noch manch persönliches Element in dem Gegebenen und wenn nicht alles trügt, sogar ein großes Talent zur Karikatur und der Satire. Als krasser Gegensatz wirkten die etwas derb gemalten Winterlandschaften von Ed. Gabelsberger, sogar erfrischend und anmutig. Eine Menge liebevoll wiedergegebener Stilleben, hauptsächlich von Damen wie Maria Laumen, Helene Broxner, Th. von Moor, Jda Hacke bewiesen, daß auch die Damen zur bildenden Kunst vollauf berechtigt sind, insofern sie das Gebiet ihrer Begabung nicht überschreiten.

Der unermüdliche und unendlich fleißige Julius Exter füllte nach verhältnismäßig kurzer Pause wieder einen ganzen Saal mit Oelgemälden, die sein starkes und heißes Temperament im günstigsten Lichte zeigten. Eine etwas zu sehr ins braunrötliche schießende Nuance haftet diesmal allen seinen Werken an. Die Überfülle von warmen Tönen stand nicht im Einklang zur wahren Erscheinung, trotzdem konnte man sich erfreuen an der Größe und Wucht, mit der er sein Thema beherrscht. Exter ist auf allen Gebieten gleich stark, ob er einen Frauenleib, bestrahlt vom blendendsten Sonnenlicht, malt, ein Bildnis im Atelier, eine Landschaft oder eine ins dekorative gehende Szenerie, wie die »Pflaumenernte«; überall quillt die Farbe unter seinen kräftigen Strichen in wohlabgewogenen Tönen hervor. Wände sollten dem Künstler zur Verfügung stehen, um das verwirklichen zu können, was ihn bewegt. Die große, rein dekorative Monumentalmalerei wäre Exters ureigenstes Gebiet.

Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Aichach. Im verflossenen November erhielt die hiesige Stadtpfarrkirche einen neuen Kreuzweg, ein Werk von Professor Georg Busch in München. Die Stationen sind in Hochrelief in Offenstettner Kalkstein ausgeführt und mit nicht deckender Farbe polychromiert.

Dahlem. Für das neue Arndt-Gymnasium hat Bildhauer J. Breitkopf-Cosel in Berlin die Skulpturen des Portals sowie eine Kaiserbüste und eine Kindergruppe »Aller Anfang ist schwer« ausgeführt.

Der Historien- und Porträtmaler Paul Beckert in Frankfurt veranstaltete im Oktober eine Kollektivausstellung, der u. a. die Bildnisse von Moltke, Kardinal Kopp und Pius X. einverleibt waren.

Berlin. Die Dezember-Ausstellung von Eduard Schulte enthält neben zahlreichen anderen Werken Plastiken von Josef Limburg (Berlin).

München. Am 9. Dezember starb Professor Hermann von Kaulbach, ein Sohn Wilhelm von Kaulbachs.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

Verlag Dürer-Haus, Berlin W, Kronenstr. 18

Blätter religiöser Kunst.

Herausgeber D. David Koch.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Dreifarbendruck nach dem Gemälde von F. v. Uhde, Bildgröße 46×30 cm. Preis M. 3.50. 1 Probeblatt franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 3.90.

„Komm, Herr Jesu, sei unser Gast.“ Dreifarbendruck nach dem Gemälde von F. v. Uhde. Bildgröße: 41½×33 cm. Preis von M. 5.— auf M. 3.50 herabgesetzt. 1 Probeblatt franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 3.90.

6 Kinderbilder: „Abendsegen“ von Steinhausen; „Zug zum Christkind“ von Steinhausen; „Im Mutterarm zu Jesu Füßen“ von E. v. Gebhardt; „Komm, Herr Jesu“ von F. v. Uhde; „Lasset die Kindlein“ von Rüter; „Ein' feste Burg“ von L. Richter. Größe: 20×15 cm. Preis der Serie M. 0.45. Probeserie franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 0.55.

2 Kinderbilder: „Jesu Nachfolge“ von Wehle; „Heilig ist die Jugendzeit“ von Feldmann. Größe: 24×19 cm. Preis des Bildes M. 0.10. Probeserie franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 0.30.

3 farbige Kinderbilder: Aquarelle von E. Schüz nach Steinhausenbildern. „Des Kindes Paradies“: „Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir, daß sie dich behüten“; „Wir wollen dir die Krippe schmücken“. Größe: 22×18 cm. Preis des Bildes M. 0.20. Probeserie franko gegen bestellgeldfreie Einsendung von M. 0.75.

C. Mussotter, Antiquar in Munderkingen

(Württemberg)

offeriert in schönen, neugebundenen Exemplaren:

Archiv für christliche Kunst Herausgeber: **Schwarz, v. Keppler u. Detzel.** 1.—24. Jahrgang, 1883—1906. Lex. 8⁰. Halbfranzband M. **100.—**. (Mit allen Tafeln sehr selten; mehrere Jahrgänge sind beim Verlag vergriffen.)

Wetzer & Weltes Kirchenlexikon. Zweite (neueste) Auflage. 1883—1903 inkl. Register 13 Bde. Halbfranzb. **M. 85.—**.

Alb. Kuhns Allg. Kunstgeschichte. 1909. Reich illustriertes Prachtwerk in sechs eleg. Halbfranzbdn. **M. 100.—**.

Freiburger Diözesan-Archiv für Geschichte, Altertumskunde und christl. Kunst. 1.—33. Band und Register 1865—1907. Halbleinwand. **M. 85.—**.

Geschichtliche, belletristische und theologische Kataloge auf Verlangen gratis und franko.

Soeben erschien der

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst für das Jahr 1910

Ein besonders schöner Schmuck für diesen Kalender ist das farbige Titelblatt mit der originalgetreuen Wiedergabe des berühmten ehemaligen Freisinger Dombildes von **P. P. Rubens** „Das apokalyptische Weib“. Auf der Rückseite des Umschlags befinden sich zwei gutgelungene farbige Reproduktionen der Holbeinschen Gemälde „Hl. Elisabeth“ und „Hl. Barbara“.

Was Ausstattung anbelangt, dürfte dieser Jahrgang kaum übertroffen werden.

Aus dem reichen Inhalt seien hier nur „Amberg“ von Dr. Hans Karlinger, „Der ehemalige Hochaltar der Peterskirche in München“ von Dr. Hans Buchheit und „Die ehemalige Jesuitenkirche in Ellwangen und ihre Schäfflerfresken“ von Prof. Dr. Alfred Schröder erwähnt.

Preis dieses wie jedes der sechs früheren Jahrgänge **M. 1.—**

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

Soeben erschien ein

Nachtrag zum neuen Hauptkatalog.

Bezieher des Kataloges zu 65 Pf. erhalten diesen Nachtrag gratis und franko zugesandt. Wir bitten um freundliche Mitteilung.

Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., München

Das seelen- und gemütvollste aller Hausinstrumente:

Harmoniums

mit wundervollem Orgelton von **78 M.** an. Illustrierte Pracht-Kataloge gratis.

Aloys Maier, Königl. Hoflief., Fulda.

Illustrierte Prospekte auch über den **neuen** Spiel-Apparat **„Harmonista“** (Preis mit Notenheft von 305 Stücken nur **30 M.**), mit dem **Jedermann ohne Notenkenntnisse sofort 4st. Harmonium spielen kann.**

Die christl. Kunst

4. Jahrgang sowie **Jahresmappe von 1894 und 1904** zu **kaufen** gesucht. Geneigte Angebote erbeten an die Geschäftsstelle der Zeitschrift.

Für den **Wintersport** liefern wir:

* Ski * Rodel
Lenkerschlitten * Schlittschuhe
* Sportbekleidung *

in allerbester Qualität zu besonders billigen Preisen.

Katalog auf Wunsch gratis und franko.

Erstes Harzer Sportmagazin

H. Burgsmüller & Söhne

Kreiensen 271 (Harz).



Feinste Neujahrskarten

Farbig à **10** Pfg., 12 Stück M. **1.—**; 100 Stück M. **7.50.** — Mit Miniaturgravüren à **25** Pfg., 12 Stück M. **2.75.** — In feiner Autotypie à **5** Pf., 12 Stück **50** Pfg., 100 Stück M. **4.—**.

Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b H., München.

Bei Vergebung von Aufträgen bitten wir frdl. in erster Linie die Inserenten dieser Zeitschrift berücksichtigen zu wollen.



J. FROHNSBECK.

WERKSTÄTTE FÜR KIRCHL. KUNST-SCHMIEDEARBEITEN. MÜNCHEN.

AMALIENSTR: 28. TELEPHON: 5997.

Einbanddecken

zu Die christliche Kunst

Jahrg. I, II, III, IV u. V à M 1,20

V mit Pionier I M 1,35

Jahrg. I, II, III gebd. zusammen **M. 36.—**

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München





Es wird gebeten, auch die übrigen Seiten des Inseratenteils zu beachten.

Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer. — Für den Inseratenteil verantwortlich: Carl Winkler. — Druck von F. Bruckmann A.-G. Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
VI. JAHRGANG
1.FEBRUAR 1910
HEFT 5
INHALT:
GEBHARD FUGEL Von Dr. O. Doering. Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. — Edelschmiedekunst im Ordenslande Preußen. Von H. Mankowski (Danzig). — Savonarola. Von M. Herbert. — Anders Zorn. Von Franz Wolter. — Düsseldorfer Kunstbericht. Von Dr. K. Bone. — Thoma-Ausstellung in Karlsruhe.
OKT. 1909—SEPT. 10
PREIS PRO QUARTAL M. 3.
EINZELHEFTE M. 1.25
Von E. Vischer. — Berliner Kunstnachricht. Von Dr. Hans Schmidkunz (Halensee). — Wettbewerb-Ausschreiben. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau.
24 Abbildungen im Text. Farbige Sonderbeilage: Fugel, Berufung des hl. Andreas. — II. Sonderbeilage: Fugel, Flucht nach Aegypten. — III. Sonderbeilage: Fugel, Jesus am Oelberg.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN



Ant. Richard, Düsseldorf fabriziert als Spezialitäte[n]

Caseïn-Farben und Bindemittel

zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben für Malerei und Anstrich auf Wand etc. in verschiedenen teils mit Wasser, teils mit flüs[si]gen Oelen verdünnbaren Sorten, Aquarellfarben, Punische Wachsfarben, Seidenfarben, Künstlerölfarben etc. in Tub[en] Caseïn-Malleinwand, Präparate für besten Wandputz und Sgraffitomalerei etc.

Die Caseïn-Malerei ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer u. Tie[fe] Viele bedeutende Arbeiten in öffentl. Gebäuden, Kirchen, Rathäusern etc., auch in Privathäusern, s[ind] mit großem Erfolg mit meinen Caseïnpräparaten ausgeführt. Prospekte, mehr als 400 Zeugnisse und Muster gratis und fran[ko]

Gegründet 1862 **M. Jörres** Vielfach prämiiert

München, Kaufingerstraße 25

Kirchen-Paramente

Fahnen für Vereine und Bruderschaften

Kunststickereien jeder Art

Renovierung antiker Paramente etc.

Kgl. Bayer. Hof-Mosaik-Kunst-Anstalt G. m. b. H.

München-Solln II

für monumentale musivisch[e] Arbeiten mit Glaspasten.

Figuralische Darstellun[g]

Dekorationen

für Kirchen und Profanbaute[n]

Fassaden, Absiden, Friese u[nd]

Altäre

41 Telephon 8610. Inh.: Th. Rauecker

Bilder für die ländliche Wohnung

Illustrierter Prospekt gratis

Gesellschaft f. christliche Kunst, G.m.b.H., München.

Es half sofort!

Dies bestätigen über 1000 Anerkennungen Kranker, die Limosan-Table[tten]

bei **Gicht, Rheumatismus**

und anderen Harnsäure-Leiden erprobten. Eine Probe unseres Mit[tels] nebst ausführlich aufklärender Broschüre und Anerkennungen, senden

kostenlos an alle Leidenden die uns per Postkarte ihre Adresse mitteilen.

Chemisches Laboratorium Limosan, Postf. 762, Limbach-Sa.

Meisterwerke religiöser Kunst

Serie I. 6 farbige Kunstblätter nach Werken alter Meister in Aquarellgravüre in eleg. Mappe (Format ca. 70×50 cm) mit Text von Dr. Johs. Damrich. M. 25.—.

Serie II. 4 farbige Kunstblätter neuer Meister n Aquarellgravüre. In Mappe wie Serie I mit Text von Dr. Johs. Damrich. M. 25.—.

Einzelpreis eines Blattes der ersten Serie M. 6.—, der zweiten Serie M. .—.

Ist schon der Einzelpreis für eine solche Aquarellgravüre ein sehr geringer, so bietet sich bei Bezug einer Mappe eine selten günstige Gelegenheit zur Erwerbung von größeren farbigen Kunstblättern.

Die sieben Schmerzen Mariens

Von **Jos. Janssens**

7 farbige Kunstblätter in eleganter Mappe
ca. 70×50 cm

Einzelpreis pro Blatt M. 10.—, Preis der ganzen Mappe M. 60.—.

Subskriptionspreis bis 1. März d. J. M. 50.—.

Bestellungen nehmen alle Buch- und Kunsthandlungen entgegen.

Illustrierter Prospekt gratis.

Gesellschaft für christl. Kunst, G.m.b.H., München.

Neuer **Hauptkatalog** de[r]

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

mit über 250 Abbildungen gegen Einsendung von 65 Pf[g.] franko.

Kirchen-Teppiche,

gesetzlich geschützte Original-Erzeugnisse,

nach Entwürfen von Professor Beck

liefert preiswert in reichster Auswahl und jedem beliebigen Format

Wilhelm Röper, Leipzig, Goethestrasse 1.

Farbige Abbildungen mit erläuterndem Text und Empfehlungen seitens hoher Kirchenbehörden gratis und franko.

AUTOTYPIEN nach Vorlagen jeder Art, Duplex-Autotypien, Zinkographien. Amerik. Retusche **REPRODUKTIONEN** in Lichtdruck, Kupferdru[ck], Mezzotinto, G[ra]vüre, Kohledru[ck]

Klischees für Drei- und Vierfarbendruck * Illustrations- und Farbenbuchdru[ck]

Muster und Kostenanschläge auf Verlangen bereitwilligst

Graphische Kunstanstalten F. Bruckmann A.-G., München

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des GUCKKASTEN-VERLAGES bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen.





Gebhard Fugel

Gesellsch. f. christl. Kunst

Die Berufung des hl. Andreas



ANBETUNG DES LAMMES
GEMALT 1896
IN DER GEBHARDSKIRCHE BEI BREGENZ
Text S. 136

GEBHARD FUGEL CHORBOGEN

GEBHARD FUGEL

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Der Meister kirchlicher Kunst, von dem in diesen Zeilen die Rede sein soll, entwickelt seit vielen Jahren eine so fruchtbare Tätigkeit, er erregt als Stilist, als Künstler, dem die Stimmungen und Mittel idealistischen und realistischen Wirkens gleichermaßen zu Gebote stehen, als Sucher und Entdecker neuer Formen, die mit dem alten Geiste sich erfüllen, so lebhaftes Interesse, er ist so erheblich auf den Gebieten der Dekoration, der lebendigen Schilderung, der Technik in Zeichnung und Farbe, er verdient sich durch seine Werke vor allem so sehr den wärmsten Dank wegen der Förderung tiefer religiöser Empfindungen, daß es gerechtfertigt sein dürfte, sein bisheriges Werk zu besprechen und zu prüfen.

Der jetzt im 47. Lebensjahre stehende Gebhard Fugel ist Württemberger von Geburt; er stammt aus Klöcken bei Oberzell, Oberamt Ravensburg. Seine Ausbildung genoß er an der Kunstakademie zu Stuttgart unter Jakob Grünenwald, Liezen-Mayer und Claudius Schraudolph, welcher letztere bekanntlich ein wesentlichstes Mitglied der Piloty-Schule ist. Seit 1890 in München, wohnt er bei dieser Stadt in dem freundlichen Villenvororte Solln seit 1905. Fugels Kunst gilt so gut wie ausschließlich der kirchlichen Malerei. Nur einmal (1886) hat er seiner Neigung zur Schilderung realistischer Züge soweit nachgegeben, daß er ein Bild profanen Inhaltes, das anmutige »Wintervergnügen« schuf (Abb. S. 134). Es entstand in Zeiten, die schwer genug waren. Denn das Jahr zuvor hatte ein Ereignis gebracht, das eine Zeitlang verhängnisvolle Bedeutung zu haben schien. Damals hatte Fugel ein Bild gemalt, welches zwar unter unverkennbarem Einflusse der Stimmung und dramatischen Auffassung Munkacsys, dabei doch mit eigener Empfindung und Kraft der Zeichnung und des Vortrages den Heiland zeigt, der die Kranken heilt (Abb. S. 135). Eine düstere wuchtige orientalische Stadtarchitektur. Zur Rechten öffnet sich der Blick in eine lange, von einem Bogen überspannte Gasse. Man sieht in ihr viele Leute nahen, die Kranke herbeibringen. Im Mittelgrunde rechts übt eine Gruppe mit einem erregten besessenen Knaben starke Wirkung. Vorn neben einem Brunnen spielt sich der Hauptvorgang ab. Der Heiland, umgeben von Hilfeflehenden, wendet sich tröstend und Genesung spendend zu einem Greise, während auf der andern Seite eine junge Mutter kniet, die ihm ihr krankes Kindlein zu Füßen gelegt hat. Die Szene wirkt lebhaft und kräftig, ohne theatralisch zu sein, und gibt Zeugnis von der großen Kraft des Talentes des damals erst 22 jährigen Künstlers. Heute befindet sich das schöne Gemälde im Privatbesitz in Göttingen. Statt des Lobes brachte das Bild dem Künstler damals bei seinen Lehrern den schwersten Verdruß, die



GEBHARD FUGEL WINTERVERGNÜGEN

Ölgemälde vom Jahre 1886 — Text S. 133

der Meinung waren, daß er auf Abwege geraten und weiterer Unterstützung kaum noch würdig sei. Wer heute das Bild sieht, wird erkennen, daß hier ein noch im Gären begriffenes, zu den bedeutendsten Dingen berufenes Talent den ersten wirklichen Beweis seiner Kraft gegeben hat. Derartige Erfahrungen, wie Fugel gemacht hat, und die einem weniger kräftigen Charakter leicht dauernd verhängnisvoll werden können, sind vielen hervorragenden Persönlichkeiten nicht erspart geblieben.

Fugel mußte sich mit den Ereignissen abfinden. Einstweilen arbeitete er still und fleißig weiter. Wenn er damals und auch in der Folge manchmal den Ansprüchen und Kunstanschauungen einzelner Auftraggeber etwas weitgehende Konzessionen gemacht hat und machen mußte, um von der kirchlichen Kunst nicht ausgeschlossen zu werden, so hat er doch darüber seine Eigenart nie vernachlässigt, ist immer wieder ihren Eingebungen gefolgt. Das realistische, das dramatische Element kommt kräftig zur Geltung und läßt sich auch zu der Zeit, da die trübe Erfahrung mit der Krankenheilung noch ganz frisch war, nicht zurückdrängen. Nur ruhiger, abgeklärter werden die Kompositionen. Ende der achtziger Jahre entstand das heute im Besitze des Herrn Professors Dr. Groos in Gießen befindliche Gemälde »Weinet nicht über mich« (Abb. S. 137). Aus der Öffnung des Stadttores, durch die man in der Ferne die Häuser von Jerusalem schimmern sieht, dringt der Zug vor, der den kreuztragenden Heiland zur Richtstätte führt. Er selbst voran, von einem verrohten Jungen, der in einem Körbchen die Nägel trägt, am Stricke gezerrt. Jesus, in dessen Mienen und Haltung sich tiefer Schmerz und Erschöpfung ausspricht, hat doch nichts von seiner Hoheit verloren. Mit sanfter eindringlicher Gebärde spricht er zu der Gruppe der jammernden Frauen, derweil zu seiner Linken St. Johannes die im Schmerze zusammensinkende Mutter stützt. Den Kontrast bilden mehrere Figuren schadenfroh dreinblickender Juden und die harte Gestalt eines Geharnischten, der hinter dem Heilande herschreitet. Das Bild ist reich an Schönheiten aller Art und macht tiefen Eindruck gerade dadurch, daß es in keiner Weise ins Rührsame oder Weichliche verfällt.

Zeigte sich schon in diesem Werke eine



GEBHARD FUGEL — JESUS HEILT KRANKE

Ölgemälde von 1885. Text S. 133

Vereinfachung des Vortrages, eine Geschlossenheit zugunsten der Haupthandlung, so war dies bei verschiedenen Arbeiten der Folgezeit in noch höherem Maße der Fall. Ganz besonders bei der herrlichen Grablegung von 1890 (noch im Besitze des Künstlers). Auf der Bergeshöhe das Felsgeklüft mit der Öffnung der Grabkammer, davor die Gruppe von Gestalten, die um den Leichnam Christi versammelt ist. Maria stützt sein Haupt, die andern stehen und knien in Schmerz versunken. Der landschaftliche Hintergrund ist bis zur äußersten Einfachheit gebracht, fern dämmert das Land, drüber ein schimmernder, von Wolkenstreifen durchzogener Himmel, das ist alles. Bis zur Größe dieser Komposition hat sich Fugels Kunst erst in allerletzter Zeit wieder erhoben, bei den Kreuzwegbildern von St. Joseph in München, über die weiterhin zu sprechen ist.

Von den Werken der neunziger Jahre kann notgedrungen nur in Kürze berichtet werden. Ist auch manches etwas Konventionelle darunter, so darf doch der Mehrzahl um eindrucksvoller Komposition, tüchtiger Zeichnung und kräftiger, interessanter Färbung willen warme Anerkennung gezollt werden. Zu diesen Schöpfungen gehört u. a. der Zyklus der Legende des hl. Gebhard für die Kirche auf dem Gebhardsberge bei Bregenz (1895—96, Abb. S 133); es zählen dazu die monumentalen Figuren der vier großen Kirchenväter in der Kirche zu Eschach bei Ravensburg, die prächtige Predigt Petri in Deuchelried (1896), mehrere St. Martinsbilder und die großartig monumentale Ausmalung der Wandfläche über dem Chortriumphbogen in Wangen (1899—1900, Abb. S. 141), Werke in Oberzell, Liebenau bei Tettnang, Dillingen und an vielen andern Orten. Hier sei auch des großen Rundgemäldes der Kreuzigung in Altötting gedacht, dessen figuraler Teil und Gesamtkomposition von Fugel herrührt (Abb. Jg. III). Es legt vom Kompositionstalente, der Phantasie, von der Beherrschung der Technik und den archäologischen Kenntnissen des Künstlers, besonders aber auch von seiner tiefen Erfassung des religiösen Gegenstandes beredtes Zeugnis ab. Das Jahr 1898 brachte endlich eines jener Werke, durch die Fugel besonders bekannt geworden ist, »Christus vor dem Hohen Rat«. Die Szene spielt im Innern der säulengeschmückten Tempelhalle, ein großer Hängeleuchter erfüllt den Raum mit warmem Licht, eine fast brütende Schwüle liegt in der Atmosphäre und läßt alle Formen und Farben klar und tief leuchtend hervortreten. Die Szene erinnert, nach meinem Gefühl nicht eben vorteilhaft, an Bühnenbilder, wozu auch besonders die stark akteurmäßige Haltung des einen in Verwünschungen ausbrechenden Pharisäers beiträgt, der dem Heiland seine Anklagen gerade ins Gesicht schleudert. Der starken Mittel zur Wirkung sind in Aufbau, Zeichnung, Farbe und Charakterschilderung schier allzu viele. In keinem Bilde hat Fugel die Leidenschaften mit solcher Heftigkeit geschildert, ohne doch damit jene in die Tiefe gehende Wirkung zu erreichen, die uns so viele seiner andern Werke wertvoll macht. Immerhin ist das Werk interessant als Beweis der großen Vielseitigkeit des Künstlers, der vom Toben der Stürme bis zum Hauche tiefster Ruhe aller dynamischen Abstufungen malerischer und poetischer Schilderung Herr ist (vgl. Studie S. 147).

Für diese Vielseitigkeit besonders bezeichnend ist die Art, wie er zu verschiedenen Zeiten denselben Gegenstand zu behandeln weiß.

So die Szene des hl. Abendmahls. Es erscheint im Laufe der Fugelschen Entwicklung in drei verschiedenen Fassungen. Die älteste zeigt sich in jenem Gemälde von 1894, das durch die Nachbildungen der Gesellschaft für christliche Kunst bekannt geworden ist. Vor der Tafel steht der Heiland. Bei ihm sehen wir acht der Jünger so gruppiert, daß sie die linke Seite des Bildes einnehmen, drei andere befinden sich auf der rechten, im Hintergrunde entweicht Judas. Alles in Zeichnung und Charakterisierung bedeutend erfaßt, aber mehr erzählend, mehr menschlich denn überirdisch, dem Charakter des Tafelgemäldes mehr angepaßt, denn zu großer dekorativer Wirkung gebracht. Gänzlich verschieden hiervon ist das Abendmahl, das Fugel 1908 im Münchener Glaspalast ausgestellt hatte (Abb. Jg. IV). War in jenem ersten Gemälde die Komposition allzu locker, so war sie diesmal vielleicht zu streng architektonisch. In der Achse des Bildes der hinter der Tafel stehende Heiland, als leuchtender Mittelpunkt des Ganzen vor ihm der gläserne Kelch mit dem blutroten Wein. Rechts und links in gleicher Entfernung hat einer der Jünger sich erhoben. Dazu die streng in das Bild gestellte, nach vorn offene Hufeisentafel, der Bogen einer Wandnische hoch und gleichförmig über die drei stehenden Gestalten ausgespannt. Alles derart streng, daß der Realismus der Gestalt des vorne hockenden, sein Angesicht scheu vom heiligen Akt abwendenden Judas sich nicht recht einfügen will. In der Durchführung kommt dazu noch ein zu wenig kräftiger Fleischton im Gesichte des Heilandes, wodurch ohne Absicht doch die Auffassung etwas gesucht erscheint. Ganz neuer-



GEBHARD FUGEL — WEINET NICHT ÜBER MICH!

Ölgemälde vom Jahre 1888. *Text S. 134*



GEBHARD FUGEL — ENGEL MIT POSAUNE

Entwurf vom Jahre 1891

dings hat Fugel dieses Bild einer dritten Abendmahlsdarstellung zugrunde gelegt und sich dabei mit Erfolg bemüht, jene Mängel zu beseitigen (Abb. Jg. V). Die beiden sich erhebenden Jünger stehen nicht mehr in so starrer Symmetrie, das Gesicht des Heilandes hat mehr Leben und Natürlichkeit erhalten und dadurch an Wirkung gewonnen. Eine ganze Zahl kleinerer Einzelheiten ist hinzugefügt oder geändert, und es ist dadurch erreicht worden, daß nunmehr auch Judas mit dem Ganzen der Komposition besser zusammengeht. Die farbige Behandlung ist tief, breit und ruhig, dabei voll heimlichen flimmernden Lebens, das Fugel stets vorzüglich in seine Werke zu legen gewußt hat. Die gemilderte Strenge dieser letzten Abendmahlsauffassung macht dies Bild zu einer der gelungensten modernen Lösungen des so unendlich oft behandelten Problems.

Im allgemeinen ist es der Fugelschen Kunst eigentümlich, daß die stark dekorativen Werke leicht etwas an Wärme vermissen lassen. Diese stellt sich meist erst dann ein, wenn realistische Elemente den Darstellungen heiliger Szenen einen Zusammenhang mit der menschlichen Wirklichkeit geben, zwischen Überirdischem und Irdischem eine Brücke schlagen. Das ist wohl bei jedem Repräsentationsbild der Fall, eben wegen der monumental dekorativen Haltung, die ein solches Bild haben muß. Mit besonderer Deutlichkeit läßt sich dies bei den Werken beobachten, die der Künstler für die St. Josephskirche in München geschaffen hat. Abgesehen von zwei Gemälden über Seitenaltären und zwei im Umfang etwas reichlich großen Wandbildern im Chore (Abb. in dies. H.) verdankt die Kirche dem Meister das große Gemälde des Hochaltars und vor allem die in neuester Zeit abgeschlossene Reihe der 14 Stationen des hl. Kreuzweges (Abb. S. 160 ff.). Kein größerer Unterschied läßt sich denken als der zwischen diesen zwei Dingen. Das Altargemälde (der thronende St. Joseph mit Heiligen) streng im Aufbau, wesentlich dekorativ, nicht ohne Spuren des Einflusses altitalienischer Vorbilder — freilich dabei in Aufbau, Zeichnung, Farbe, Einzelheiten von außerordentlicher Schönheit. Aber das Ganze wirkt nicht unmittelbar packend, das menschliche Element tritt allzu fühlbar zurück. Das entspricht freilich dem Anspruche des kirchlichen Geistes, der hohen Weihe des Platzes, für den das Bild bestimmt ist. Rein künstlerisch genommen schafft aber der Kreuzweg die höhere Befriedigung. In den Jahren von 1904—8 entstanden, liefern diese 14 großen Gemälde, die ziemlich hoch an den Wänden der Seitennischen angebracht sind, eine sehr interessante Anschauung von dem Fortschreiten und Ausreifen der Fugelschen Auffassung und Technik. Der Hauch von Bühnenmäßigkeit, an Passionsspiele erinnernd, der sich in den ersten Bildern noch bemerkbar macht, schwindet derart, daß er in der zweiten Hälfte und gar gegen den Schluß überhaupt nicht mehr zu spüren ist. Dafür tritt eine freie Behandlung der Einzelheiten ein, je weiter je mehr gewinnt alles einen größeren Zug, und so kommt in das Ganze eine höchst wirksame Steigerung, eine innerlich zunehmende Vertiefung, Szenen



GEBHARD FUGEL — DER GÖTTLICHE KINDERFREUND

Text S. 142. Verlag der Vereinigte Kunstanstalten A.-G., München



GEBHARD FUGEL ST. MARTIN (KARTON)
Ausgeführt in der Pfarrkirche zu Wangen (Algäu), 1900

wie der dritte Fall unter dem Kreuz, wie die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, gehören zu den größten Erscheinungen moderner kirchlicher Kunst und dürften ihres Ranges gewiß auch vor den Augen der Zukunft sicher sein. Gleichwohl geht bei aller Weiterentwicklung die Einheitlichkeit nicht verloren. Sie ist äußerlich schon dadurch gewahrt, daß dieselben Figuren in denselben Gewändern nach Möglichkeit immer wieder angebracht sind. Innerlich ist es die gleichmäßige großzügige Auffassung, die schlichte Vortragsweise, die dem einfachsten Beschauer verständlich ist, und ohne absichtlich zu scheinen oder mit Kenntnissen aufdringlich zu prunken, doch auch dem Theologen, dem Kunstkenner von Fach, ja auch dem gelehrten Freunde archäologischer Studien genügen muß. Denn es stecken in diesen Bildern, wie auch in sehr vielen andern die Früchte tiefsten Denkens, emsigsten Studiums. Wiederum werden diese Dinge gemildert, verallgemeinert durch eingestreute symbolistische, genrehafte Elemente, in denen sich die ganze Bedeutung des Vorganges spiegelt. So in den entzückenden Kindergestalten, so in den Figuren, die zu dem hohen Vorgange den niederen Kontrast bilden. Ein wesentliches Moment ist die sprechende Behandlung der in den spätern Bildern äußerst vereinfachten Landschaft, besonders der Stimmungen des wolkigen oder von hellen Partien belebten Himmels. Die Zeichnung der Figuren ist durchweg von ruhiger Natürlichkeit, wie überhaupt bei Fugel frei vom Haschen nach Ungewöhnlichkeiten, ein Gebiet, auf dem bekanntermaßen heutigen Tages gar vieles geleistet wird, was nicht immer erfreut. Die Gewandschilderung, besonders beim Heilande, ist von größter Einfachheit. Ausgezeichnet ist der Akt, den Fugel ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten beherrscht. Dazu kommt die volle, dabei doch diskrete Farbe, glückliche und wirkungsvolle Verteilung der Licht- und Schattenmassen. Auch dies Eigenschaften, die dem Kreuzwege keineswegs allein angehören, die aber bei dieser hervorragenden Gelegenheit besonders zur Geltung kommen. Alles in allem ist diese Reihe das Bedeutendste, was Fugel bisher geschaffen hat, seit den Zeiten der Vorfahren in ihrer Weise die bedeutendste Kreuzwegschilderung überhaupt, eine Freude für jeden, der den Verfall gerade dieser Darstellungen in neuerer Zeit beklagt hat. Durch eine farbige Veröffentlichung, die im Verlage von Max Hirmer in München soeben erscheint, wird das großartige Werk hoffentlich die verdiente Verbreitung erfahren.

Zu den neuesten Arbeiten Fugels gehören Arbeiten für den Münchener Bürgersaal, ferner



GEBHARD FUGEL — ALLERHEILIGENBILD

Chorbogen in der Pfarrkirche zu Wangen, vom Jahre 1899. Text S. 141



GEBHARD FUGEL — ST. MARTIN UND DER ARME

Deckenbild in Wangen (Algäu), gemalt 1900

mehrere Szenen aus der Geschichte des Heilandes und des hl. Andreas, die der Künstler für den Chor der Kirche zu Ravensburg geschaffen hat (Abb. S. 166 u. 167). Noch weiter als in dem Kreuzweg zurückgetreten ist die Strenge der Linien, dabei herrscht in aller Freiheit der Schilderung jene größte Schlichtheit und Vereinfachung, die ihre Wirkung auf den Beschauer, und, wie man wünschen möchte, auch auf nachstrebende Künstler nicht verfehlen wird. In dieser Beziehung darf man die Ravensburger Bilder als die unmittelbare Fortsetzung und Weiterentwicklung der geistigen und technischen Auffassung der letzten Kreuzwegbilder ansehen. Zu den vorzüglichsten Stücken gehören ohne Zweifel die Berufung Petri, Johannes am Jordan und das Wunder der Brotvermehrung.

Als neueste, bisher noch unvollendete Leistung durfte ich in der Werkstatt des Meisters ein Deckengemälde bewundern, das für die Kirche von Hohenweiler im Algäu bestimmt ist. Es stellt Jesus dar, wie er in blühender Frühlingslandschaft die Kinder zu sich kommen läßt. Schon früher (1892) hat Fugel den gleichen Gegenstand behandelt (Abb. S. 139). Auch hier kann man den Fortschritt sehen in der größeren Konzentrierung, in der Verfeinerung von Zeichnung und Farbe, in der tieferen poetischen Erfassung. Auf andern Wegen ist der Künstler hier zu demselben Ziele gekommen wie Uhde, und das Problem der Aneinanderpassung der Heilandfigur mit den alltäglichen des Volkes erscheint von Fugel in einer Weise gelöst, die ihn jenem Berühmten nahe bringt. Auch nach dieser Richtung zeigt sich für seine Kunst eine Möglichkeit zu weiterer Vervollkommnung, zu noch größeren Erfolgen. Die Stetigkeit, mit welcher er seine Eigenart festzuhalten weiß, und auf die man auch für die Zukunft rechnen darf, eröffnet die Aussicht auf eine weitere bedeutsame, für die Entwicklung unserer kirchlichen Kunst und deren heilsame, erziehliche Wirkungen im allgemeinen förderliche Tätigkeit.

* * *

In vorliegendem Hefte finden sich 39 Abbildungen nach Werken Fugels. Wir verweisen ferner auf folgende Reproduktionen: I. In dieser Zeitschrift:

Jahrgang I. Heft 4: Kunstbeilage: Hl. Familie (Vierfarbendruck).

Jahrgang II. Heft 5: Kunstbeilage: Verehrung des hl. Josef (Vierfarbendruck).

Jahrgang III. Heft 3: Doppelblatt: Der Kreuzestod Christi (vom Panorama in Altötting). Studien zum Panorama in Altötting; S. 57: Maria mit Johannes, Magdalena und Maria Kleophä; der Hauptmann und die Freunde Jesu; S. 58: Der rechte Schächer; S. 59: Jesus und der linke Schächer; S. 60: Zwei Juden; S. 61: Heimkehrender Pharisäer; S. 63: Die Widersacher Jesu; S. 65: Heimkehrende Juden; S. 66: Mitleidige Frau; S. 69: Die mitleidigen Frauen. Heft 11: S. 250: Bogenspanner; S. 251: St. Johannes, der Evangelist; S. 252: Hl. Elisabeth; S. 253: Hl. Leopold; S. 254: Hl. Adalbert; S. 255: Hl. Johannes Nepomuk; S. 256: Hl. Hieronymus; S. 257: Der hl. Johannes Cant. Heft 12: S. 287: Mariä Verkündigung; S. 288: Federzeichnung (Skizze zur Ausmalung einer Kapelle).



GEBHARD FUGEL — MARTIN WIRD BISCHOF VON TOURS

Deckenbild in Wangen (Algäu), gemalt 1900



GEBHARD FUGEL — ÜBERFÜHRUNG DER LEICHE DES HL. MARTIN

Deckenbild in Wangen (Algäu), gemalt 1900



GEBHARD FUGEL VIER APOSTEL (KARTON)
Ausgeführt in der Kirche zu Wangen (Algäu) im Jahre 1900

Jahrgang IV. Heft 11: Überführung der Reliquien des hl. Gregor (Kunstbeilage); Heft 12: Grundsteinlegung des Klosters Petershausen (Kunstbeilage); Heft 12, S. 293: Das hl. Abendmahl.

Jahrgang V. Heft 10, S. 301: Letztes Abendmahl; S. 302: Sehet das Lamm Gottes; S. 303: Berufung Petri.

II. In den Jahresmappen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«. Mappe 1893: Grablegung Christi. Mappe 1894: Chorbogenbild; Studien zum Chorbogenbild. Mappe 1897: Abendmahl. Mappe 1900: Pfingstpredigt; Christus vor dem Hohen Rat; Hl. Familie. Mappe 1907: Grundsteinlegung des Klosters Petershausen; Überführung der Reliquien des hl. Gregor.

III. Im Lieferungswerke »Christliche Kunst«. Lieferung I: Grablegung. Lieferung II: Das hl. Abendmahl. Lieferung III: Hl. Georg; Kreuzabnahme.

IV. Im Verlage der »Gesellschaft für christliche Kunst« erschienene Einzelblätter: Abendmahl; Christi Grablegung; Christus vor dem Hohen Rat; Hl. Familie; Kreuzabnahme; Kreuztragung; Verehrung des hl. Josef.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jury 1910. Für das Jahr 1910 wurden folgende Juroren gewählt: Die Architekten Georg von Hauberrisser und Heinrich Freiherr von Schmidt, die Bildhauer Hans Gruber und Hubert Netzer, die Maler Fritz Kunz und Matthäus Schiestl, die Kunstfreunde Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen und Dr. Richard Hofmann, Kustos am Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale Bayerns.

Verlosungsankäufe für 1909. Für die Verlosung pro 1909 wurden Originalwerke angekauft von: Eduard Müller (Holzstatuette »Madonna«), Christian Winker (Holzstatuette »Hl. Joseph«), G. Wallisch (Bronzestatuette »Jugendlicher hl. Johannes Bapt.«), Joseph Vogel (Statuettchen »Prager Christkindl«), Karl Fuchs (Bronzerelief »Die Einsiedler Johannes und Paulus«), Rudolf Harrach (zwei Weihwasserkessel), Georg Kau (Madonna mit Kind, Ölgemälde), Emonds-Alt (Madonna mit Kind, Ölgemälde), Franz Wolter (Madonna mit Kind, Ölgemälde). Außerdem wurden zahlreiche Kunstblätter sowie plastische Reproduktionen nach Originalen von Mitgliedern für die Verlosung ausgewählt.



GEBHARD FUGEL STUDIE ZU ZWEI JUDEN
Für das Ölgemälde: Christus vor dem hohen Rat. Text S. 136

EDELSCHMIEDEKUNST IM ORDENSLANDE PREUSSEN

Von H. MANKOWSKI, Danzig

Die urkundlich nachweisbar älteste Goldschmiedeinnung der alten Hansastadt Danzig, deren »Ordnung der Edelschmiede« am Sonntage vor Christi Himmelfahrt den 12. Mai 1409 vom Rate der Stadt ausgefertigt wurde, rüstet sich zur Feier ihres fünfhundertjährigen Bestehens. Es wird zwar von Historikern angenommen, daß die Danziger Goldschmiede schon vor 1378 eine Rolle (Innungssatzung) besaßen, weil ein Amtsbuch aus diesem Jahre unter der Überschrift: nomina officiorum die damals bestehenden Werke mit ihren Älterleuten aufzählt; allein urkundliche Beweise sind darüber nicht vorhanden. Jene älteste Urkunde wurde am Freitag nach Jakobi den 30. Juli 1428 mit Nachträgen versehen und wird abschriftlich im Stadtarchiv zu Elbing aufbewahrt.

Die Edelschmiedekunst spielt im Leben der Kulturvölker eine große Rolle, und nicht ohne Grund läßt Schiller in Maria Stuart die Amme Kennedy zum Ritter Paulet als Hüter der



GEBHARD FUGEL ST. GEORG
Ölgemälde vom Jahre 1900. Privatbesitz

gefangenen Königin sagen, nachdem er in ihrem Zimmer einen geheimen Tresor geöffnet und die daraus hervorgezogenen Geschmeide Drury zur Verwahrung übergeben hat:

»O schimpfliche Gewalt, die wir erleiden!.. In großes Unglück lernt ein edles Herz sich endlich finden; aber wehe tut's, des Lebens kleine Zierden zu entbehren.«

Ja, die Schmuck- und Gebrauchsgegenstände aus Edelmetallen sind allezeit eine Zierde des Altares und des Thrones, des Palastes und der Hütte gewesen und können als die Blüte des ganzen Kunstgewerbes betrachtet werden.

»Nicht mehr der Not des Lebens dienend, sondern das Dasein verschönernd und erfreuend, fordert«, wie sich Professor Dr. Joseph Kolberg, Braunsberg, in seinem Werke: Ermländische Goldschmiede, so richtig ausdrückt, »die Edelschmiedekunst zwar wie alle handwerkliche Tüchtigkeit zunächst die technische Fertigkeit in der Behandlung des spröden Metalls, geht aber darüber hinaus zu einer verfeinerten, dem ästhetischen Gefühle entsprechenden Verwertung desselben, wird zum Spiegel der herrschenden Kunst- und Geschmacksrichtung und bildet bei ihrer Verwendung des teuersten Materials zugleich einen wertvollen Gradmesser für den Wohlstand verflossener Zeit.«

In der vom deutschen Ritterorden zuerst gegründeten Stadt Kulm an der Weichsel bildeten die Goldschmiede eine Unterabteilung der Schmiede. Auch in Danzig wurden sie bis ins 17. Jahrhundert zu den sogenannten kleinen Werken gezählt, während Festbäcker, Fleischer, Schmiede und Schuhmacher die vier Hauptwerke bildeten. Als ersten Danziger Goldschmied (Aurifaber) nennt Hirsch in seiner Geschichte über Danzigs Handel und Gewerbe Marcus, der 1357 in der noch heute vorhandenen Bäckergasse gewohnt haben soll.

In demselben Jahre taucht in Braunsberg, wo die Ritter etwa um das Jahr 1240 eine Verteidigungsburg anlegten, Herr Johannes goldsmit in die Viti et Modesti auf. Natürlich sind jene ältesten Goldschmiede mit den ersten Ansiedlern in das eroberte Preußenland gekommen und haben hier die bewährten Einrichtungen ihrer alten Heimat zur Anwendung gebracht.

Werkverbände (Innungen, Zünfte, Gilden, Ordnungen usw.) der Goldschmiede verzeichnet die Geschichte aber erst 1378 in Danzig und 1385 in Elbing unter der Regierung des



GEBHARD FUGEL — BEGEGNUNG JESU MIT MARIA

Altarflügel in Großheubach, vom Jahre 1900



GEBHARD FUGEL ENGELSTUDIE
Verwertet in einem Altarbild

Hochmeisters Winrich von Kniprode (1351—1382). Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft nahmen unter ihm einen mächtigen Aufschwung, und seine Regierungszeit wird als das »goldene Zeitalter« des Ordenslandes Preußen bezeichnet. Der Wohlstand verleitete viele Untertanen zu Putz- und Prunksucht, welche dem schlichten Landesfürsten sehr zuwider waren, so daß er eine Kleiderordnung erließ, die dem Luxus steuern sollte. Die Edelschmiedekunst erfreute sich hohen Ansehens, und einzelnen Ständen war die Anlegung von Schmucksachen aus Edelmetall geradezu zur Pflicht gemacht. So mußten z. B. Bürgermeister und Ratsherrn im Sommer einen Hut mit drei silbernen Knöpfchen, einen Gürtel mit silbernen Spangen und einen Degen mit silberner Scheide tragen. In Danzig, Elbing, Braunsberg, Königsberg und Thorn waren viele Goldschmiede ansässig.

Aus dem Jahre 1379 ist ein wertvoller Kelch erhalten geblieben, der sich im Besitze der katholischen Kirche zu Nosberg bei Guttstadt im Ermlande befindet und wahrscheinlich in Elbing gefertigt worden ist. Er ist im gotischen Stile gehalten und silbervergoldet. Die einzelnen Teile des sechseckigen Fußes stellen in Hochrelief eine Kreuzigungsgruppe dar: Maria, Petrus und die hl. drei Könige unter Baldachinen, und auf grün emailliertem Felde steht zu lesen: »Caspar melcior, baltasar · Anno domini milesimo tricentesimo septuagesimo nono.«

Auch im Haupthause zu Marienburg befindet sich aus dem Jahre 1388 ein Reliquiar in Form eines sogenannten Feldaltares, der erst nach langen Irrfahrten an seine gegenwärtige Stelle gekommen ist.

Den besten Aufschluß über die alte preußische Edelschmiedekunst gibt das Treßlerbuch in Marienburg, worin die Ausgaben für Edelschmiedearbeiten am Hofe des Hochmeisters verzeichnet sind. Ein von Joachim 1896 herausgegebenes Treßlerbuch umfaßt nur den Zeitraum von 1379—1409; aber dieser genügt für einen guten Überblick. Der Hochmeister ließ nicht nur allerlei Gegenstände aus Edelmetall für den eigenen Bedarf, sondern auch für den Konvent, für Kirchen, als Geschenke für Fürsten und geistliche Würdenträger, die er besonders ehren wollte, anfertigen.

Der Hochmeister selbst gebrauchte silberne Trinkgefäße, Schüsseln, Kannen, Tischmesser mit silbernen Heften usw. Auch seine Waffenrüstung trug reichen Silberschmuck, zum Teil reich vergoldet, und die als Auszeichnung an hochstehende Personen verliehenen Schmuckgegenstände repräsentierten einen hohen Wert.

Das Meisterstück hat in den Zunftrollen stets eine hervorragende Stelle eingenommen, und auch im Ordenslande sind die aus Deutschland stammenden Bestimmungen über die Meisterprüfung zur Geltung gekommen. Die Danziger Ordnung vom 12. Mai 1409 schrieb als Meisterstück einen goldenen Ring mit eingefügtem Edelstein, einen Kelch und »eyn par Byworffe mit louberen vnd fensteren, mit textbuchstaben« vor. Worin ein Beyworff oder Byworff bestanden habe, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Wie Czihak in seinem Werke: »Die Edelschmiedekunst in Preußen« so richtig meint, handelt es sich um einen aus Edelmetall mit durchbrochenem Maßwerk gefertigten Beschlag oder ein ebensolches Besteck für das am Gürtel getragene Messer. Der Byworp oder Byworff tritt übrigens auch in vielen andern Meisterprüfungsordnungen auf.

Im 16. Jahrhundert wurden diese Byworffe in der Prüfungsordnung vielfach durch ein geschnittenes Siegel mit Schild, Helm und Helmdecke ersetzt, und auch der Kelch mußte einem kunstvoll getriebenen, gebuckelten Pokal das Feld räumen.



Gebhard Fugel

Gesellschaft f. christl. Kunst, München

Flucht nach Ägypten

Mit Genehmigung der Verlagshandlung Schaar & Dathe, Trier



Bedeutendern Goldschmiedeinnungen wurde das Recht verliehen, ein Werksiegel zu führen, was als Zeichen besonderer Anerkennung angesehen werden konnte. Solche Werksiegel finden wir bei den Goldschmiedezünften in Thorn, Marienburg, Elbing, Königsberg, Danzig. Das letztere stammt aus dem Jahre 1457 und zeigt einen Schild und gekrönten Helm, über welchem ein Ring hängt. Am Fuße des Schildes steht ein Pokal. Zu beiden Seiten dieser Darstellung ist folgende Inschrift angebracht: Jouvelier Gold und Silber Arbeiter Gold und Silber Schlaeger Innung in Danzig.

Die Landesregierung sah sich am Ende des 14. Jahrhunderts genötigt, über die Preise für Edelschmiedearbeiten sowie über den Feingehalt der Edelmetalle Vorschriften zu erlassen. So wurde auf dem Ständetage im Jahre 1388 bestätigt, daß die Goldschmiede für ein Gewichtsscot vergoldeten Silbers 1 Scot, für unvergoldete Arbeit 20 Pfennige erhalten sollen.



GEBHARD FUGEL MADONNASTUDIE
Zu einem Altarbild in der Heimat des Künstlers

Über Gewicht und Preis der Edelmetalle treten erst später Verordnungen in Kraft, und weil es dabei nicht immer mit rechten Dingen zugegangen sein mag, wurden am 20. Mai 1395 für die Goldschmiede besondere Verordnungen erlassen, wonach dieselben verpflichtet waren, die Arbeiten mit dem Meisterzeichen und dem Stadtzeichen zu versehen.

»Item was wergkes dy goltsmyde machin, des sal iczlicher syn czeichen uff das wergk slon, do sal man der stat czeichen byslon unde seczen«.

Zugleich wurde die betrügerische Vergoldung unter Strafe gestellt.

»Item welch goltsmet andirs vergolt denne mit golde und vunden wurde, das her in keynerleye wys mit anderen dingen dem golde hülfe tete, das werk sal man em nemyn und wendin in kyrchen oder closter nutz.«

Am 24. Juni 1416 erschien eine Verordnung, welche erneut das Einschmelzen und Feinbrennen von Silber verbot und noch mehr einschränkte, weil der Orden nach der unglücklichen Schlacht bei Tannenberg am 15. Juli 1410 in Geldnot geriet und die vorhandenen Münzen nach Kräften zu erhalten suchte.

Man sieht, daß der Orden je nach Bedürfnis Gesetze und Verordnungen erließ, deren Zweckmäßigkeit noch heute anerkannt werden muß. Manche Verordnung hatte sich bereits in Deutschland bewährt und durfte nur entsprechend abgeändert werden, um auch im Ordenslande segensreich zu wirken. So lange dieses seine Bedeutung als Landwirtschaft treibendes Staatsgebiet nicht verloren hatte, erhielt sich auch die Goldschmiedekunst. Als aber die Industrie der Landwirtschaft den alten Rang strittig gemacht hatte, ging die Goldschmiedekunst im ehemaligen Ordenslande mehr und mehr zurück, und heute befindet sich in einzelnen Teilen kaum noch eine Spur davon, wie beispielsweise im Ermlande.

Die Goldschmiede nennen sich heute nur noch Juweliere, und mancher davon ist nur noch Agent auswärtiger großer Firmen. So ändern sich die Zeiten und mit ihnen die Menschen; denn nichts hienieden ist von Bestand, als der Wechsel.



GEBHARD FUGEL CHRISTKINDSTUDIE
Zum Hochaltarbild in St. Joseph zu München

SAVONAROLA

Von M. HERBERT

Des Frate Büßerflammen grellten hoch. —
Es war zur Fastenzeit im frühen Lenz
Und in der Mandelblüte ros'gem Flor
Stand jeder sanfte Hügel um Florenz.

Magnolien öffneten die Kelche weit.
Der roten Anemone Knospe sprang,
Es grünte San Miniatos Tujawald,
Wo überm Gräberfeld die Amsel sang.

In blauen Seligkeiten tat sich auf
Toskanas Himmel, doch kein Herz ward froh
Der ersten Veilchen. Gar zu bitter klang
Die Mahnerstimme des Girolamo.

In lichten Reihen kamen sie heran
Die schlanken Frau'n, die Dante einst besang.
Es stäubte Asche auf dem goldnen Haar,
Und schwerer Druck lag auf dem freien Gang.

Sie brachten ihrer Perlenschnüre Glanz,
Den matten, weißen, den das Meer gebar,
Und in Kassetten, kunstvoll ziseliert,
Juwelenschmuck, der ohnegleichen war.

Sie brachten ihrer Festgewänder Stolz
Venetiens Spitzen und den Goldbrokat,
Die Lorbeerkronen, deren Wunderzier
Cellinis Meisterhand gebildet hat.

Betreßte Diener aus dem Mohrenland,
Die folgten ihnen. Und ein jeder trug
Den hehrsten Wandschmuck, den das Haus besaß.
— »Das Beste ist für Gott nicht gut genug.« —

»Verbrennt die Eitelkeit der Eitelkeit!
Das, was ihr Schönheit nennt, ist sünd'ge Lust!
Das, was ihr Kunst nennt, ist ein Augentrug,
O weinet, weinet! Schlaget an die Brust!«

Wohl leckten gierig da die Flammen auf:
Das Venusbild des Sandro, einen Cupido
Des Donatello, und den Silberschwan,
Die Leda auch des Michelangelo.

Lorenzos Lieder auf den Karneval,
Den Festgesang des heitren Polizian,
Boccaccios lustiges Decameron —
In roten Funken stob es himmelan.

Das war ein Feuer köstlich angeschürt,
Und blonde Kinder in des Lebens Lenz
Umtanzten es im weiten Kreis und schrien:
Es lebe Jesus, König von Florenz!

Der Frate stand und hielt das Kreuz empor,
Die roten Flammen, die hell knisternd glüh'n,
Sie züngeln weit und frech nach ihm hinaus,
Als wollten sie die Seele ihm durchsprüh'n.

Die Feuerseele, die sein Volk bezwang,
Die Übermächt'ge, die ins üpp'ge Rom
Den Jammerschrei der Christenvölker sang
Und mahnend schlug an Petri heil'gen Dom

Da — plötzlich ging ein wilder Schrei im Rund,
Es schleppten Knaben auf den Schultern schwer
Ein weltlich Bildnis. Eines Mädchens Haupt,
Es lächelte wie siegend weit schon her.

Da Vincis Werk! In holder Süßigkeit,
Als gält's der Lieb', als gält's der Krönung Pfad,
Kam es heran, von Schönheit so durchtränkt,
Als ob ein ewig Wunder Gottes naht.

Es kam in Wonne und in Herrlichkeit,
Die Sonne weckte seiner Farben Licht,
Die holden Augen sind so tief gesenkt,
Die sanfte Lippe bebt, als ob sie spricht.

Unendlich zart ist dieses Menschenbild,
Es lobt in seiner Reinheit seinen Gott,



GEBHARD FUGEL — TE DEUM LAUDAMUS

Chorbogen vom Jahre 1901

So edel ist's! Es fiele hin vor ihm
Die wüste Rede und der geile Spott.

»Das darfst du nicht zerstören!« Neben ihm
San Marcos Bruder spricht's zum Frate leis:
»Das ist ein Werk der Ewigkeit geweiht,
Und ganz unschätzbar — ohne allen Preis.

Es wird zum zweiten Male nicht erdacht!
Geschlechter werden selig davor knien,
Und seine tiefe, warme Freudigkeit
In Not und Weh in ihre Seele zieh'n.«

»Was redest du von Schönheit!? Sei verflucht!«
Savonarola hob das Kreuz empor.
O vanitas et omnia vanitas!
Laut stimmt ihm bei der Piagnonen Chor.

In die Zerstörerbrände schleudern sie
Da Vincis Werk. Der wundersüße Trost
Der reinsten Güte, die zu Schönheit ward,
Verkohlt auf ihres finstern Wahnes Rost.

Schwer drohend ballt sich da am Horizont
Die Wolkenwand und schwarze Schatten zieh'n
Her von Palazzo Vecchio durch die Stadt,
Daß alle Lichter, alle Farben flieh'n.

Stumm steht der Frate. Sein Prophetenblick
Sieht weit hinaus. Am Platz der Signorie
Sieht er den Scheiter — — und sich selbst darauf,
Inbrünstig betend sürzt er auf die Knie.



GEBHARD FUGEL MADONNA
Studie zum Karton der Geburt Christi, vgl. 3. Sonderbeilage des vorigen Heftes

»Tut Buße, denn das Himmelreich ist nah!
Tut Buße, denn die Sense schwingt der Tod!
Werft von euch dieses Lebens Eitelkeit
Und Fleischeslust! Bekehret euch zu Gott!«

ANDERS ZORN

Von FRANZ WOLTER

Wenn technisches Können, Geschicklichkeit, vereint mit scharfer Beobachtungsgabe das Wesen der Kunst ausmachen würden, dann wäre der schwedische Maler Anders Zorn sicherlich der größte unter den lebenden Künstlern. Die Gebrüder Heinemann haben in dem schönen Oberlichtsaale ihrer Galerie eine umfangreiche Sammlung jenes einzigartigen Künstlers in geschmackvollster Weise zusammengestellt, die volle Bewunderung verdient. Vieles kannte man ja schon von den früheren Ausstellungen her, aber wie anders wirken die Bilder, Radierungen und Plastiken in ihrer Gesamtheit! Selten wird die Gelegenheit wiederkommen, diesen Meister in solch imponierender Größe zu sehen, denn es hält überhaupt schwer, von ihm etwas zu Ausstellungszwecken zu erhalten, da Zorn einer der wenigen Künstler ist, welche nicht von der Kunst leben müssen. Trotzdem, oder gerade deswegen werden Werke seiner Hand mit Gold aufgewogen, wenn sie überhaupt verkäuflich sind.

Faßt man zunächst das Charakteristische der Kunst Zorns ins Auge, so erkennt man bald, daß dieser Künstler alles malen kann, was ihm unter die Finger fällt, und daß diese Malerei stets gestützt ist von einer überaus sicheren Zeichnung. Er zeichnet gewissermaßen mit dem Pinsel, indem er malt. Mit kühnen, sicheren Strichen, in ganz souveräner Weise, scheinbar höchst einfach, streicht der Maler ein Porträt, eine Landschaft, ein Aktmodell hin, daß man glauben möchte, dieser oder jener Vorwurf sei in einer Stunde hingeschrieben. Und in der Tat wird dies alles wohl auch in Wirklichkeit in verhältnismäßig kurzer Zeit entstanden sein, aber welche mühevolle Studienarbeit mag da vorhergehen! Dies scheinbar Mühelose, dies genial im Galopp Hingesetzte, wo jeder Pinselzug, bestehend aus vielen einzelnen Farbtönen, das ausdrückt, wozu ein anderer mit vielen Strichen und Tönen Stunden verbraucht, ist das Verblüffende und zugleich das Erfrischendste an Zorns Kunst überhaupt. Mit einer beispiellosen Sicherheit gibt er in einem einzigen großen Pinselstrich hier die ganze Rundung einer Schädelpartie, dort ebenso sicher die Model-

lierung einer Wange usf. Das Beherrschen der Natur, der Form, dieses freie Schalten mit dem Material, welches mit einer Präzision und Schärfe, just ohne ein zweites Mal versucht zu werden, »prima« am richtigen Fleck hingesetzt wird, ist Befreiung, ist Sieg und Triumph über die Materie.

Man betrachte nur einmal genauer das Porträt eines Herrn mit dem Bierglas, der im Begriffe ist, eine Ansprache zu halten, wie unmittelbar und mit den denkbar wenigsten Mitteln der Malerei das gegeben ist. Und wie dieses Bildnis, so dasjenige des jungen Coquelin und vor allem eines jungen Herrn im Gesellschaftsanzug, leicht bewegt, sinnend vor sich hinblickend. Nicht zu vergessen sind dann die Porträts mehr repräsentativer Natur, Mitglieder des königlich schwedischen Hauses darstellend. Unter den Frauenbildnissen ragt dasjenige einer alten Dame hervor, mit wundervoll elegant-mageren Händen. Wie diese Hände, so erscheint der ganze zarte Körper. Das, was Zorn jedoch am besten versteht, ist die Behandlung des nackten Leibes. Hier gibt er die glänzendsten Proben seines Vermögens mit einer Frische, die an Rubens erinnert. Auch die Formengebung gemahnt in etwas an den großen Flamländer. Bilder wie »Mutter und Tochter«, der weibliche Akt beim Frisieren oder die jungen Mädchen im Waldesdickicht beim Bad, sind nur des Problems wegen gemalt, denn Zorn kennt keinen Inhalt, keinen Gedanken, sondern nur Studienmalerei. Er sieht sein Bild in der Natur und treibt die Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit bis zur äußersten Möglichkeit. Er kann eben nichts aus eigener Phantasie hinzugeben und hier liegen neben all der großen Stärke Zornscher Kunst auch die Schwächen. Seelische Erfassung des Gegenstandes kennt er nicht und vermag sie nicht zu geben. Selbst seine Bildnisse sind, vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet, gleichgültige Menschen. Mit vollendeter Meisterschaft ist die blendende Äußerlichkeit in den Bildern gemalt und in den vielen Radierungen gezeichnet, aber innerlich warm pulsierendes Leben, Menschentum, blieb dabei verkümmert. Allzuvieles Können, und das hat Zorn, birgt die Gefahr in sich, daß es zur Virtuosität verführt. Wenn dies in den Werken der Künstler zum Ausdruck gelangt, so müssen die seelischen Eigenschaften des naiven Fühlens und Denkens verloren gehen, weil die Vorgänge der einen Richtungslinie diejenigen der anderen auf unserer Welt der Unvollkommenheiten ausschließen.



GEBHARD FUGEL — STUDIE ZUM HL. GEORG
Für das Altarbild der Nothelfer in der St. Josephskirche zu München



GEBHARD FUGEL ST. JOSEPH

Altarbild in Ludwigsburg, gemalt 1906

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Sommerausstellungen 1909

Wenn auch neben den »Großen Kunstausstellungen« im Kunstpalast andere Darbietungen gleicher und ähnlicher Richtung naturgemäß einen schweren Stand hatten, so kam doch mancherlei zutage, was nicht verschwiegen werden darf. So fehlte auch in diesem Jahre die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen nicht; sie eilte, diesmal keine Pfingstausstellung, der Eröffnung des Kunstpalastes einige Wochen voraus. Man erwartet in dieser Jahresausstellung keine Werke der »großen« und »monumentalen« Kunst, aber auch keine halsbrecherischen »Probleme« in verblüffenden Versuchen und Mißerfolgen. Aber eine gewisse Höhe und eine gewisse Neuheit hier zu zeigen, bestrebt sich der Künstler, mehr vielleicht als sonst, schon um des äußeren Erfolges willen. Und so kann man wohl sagen, daß die Kunsthalle mit dieser Ausstellung soweit die Düsseldorfer Künstlerschaft in Betracht kommt, hinter der »profanen« Ausstellung im Kunstpalast kaum zurückstand. Es erschienen 228 Werke von 134 Künstlern, worunter nur wenige auswärts tätige; immerhin hat sich also auch hier nur ein recht mäßiger Teil der Düsseldorfer an der Ausstellung beteiligt. Die bekannten Namen kamen meist mit Sachen ihrer bekannten Art, Variationen vielfach eines einmal glücklich ergriffenen »Themas«. Das mag geschäftlich klug und für den Pinsel verlockend sein, aber man bedauert doch öfters, von einer Hand, die einen stärkeren und vielseitigeren Geist zum Führer hat, nicht auch einmal etwas anderes, ich will nicht schlechthin sagen, etwas Größeres zu sehen. An dem Kleineren kann der große und großzügige Meister seine Meisterschaft in der Beschränkung zeigen, und am Größeren wächst jeder und gerät nicht in die Gefahr, der Einseitigkeit und Verarmung zu verfallen. So möchte man gerne M. Clarenbach aus der zarten Beschaulichkeit ab und zu — ohne ihr untreu zu werden — heraustreten, den gewiß nicht talentlosen W. Ophey, das Problematische nicht zum Dauerziele machend, sich einmal zu einem »bis auf die Nagelprobe« Fertigen zwingen sehen. Ein



GEBHARD FUGEL MADONNA
Altarbild in Ludwigsburg, gemalt 1906

solches Abgehen vom Gewohnten ließ u. a. K. Plückebaum erkennen in seinem äußerst geschickten farbenerfreulichen »Stilleben in Blau«; derartiges wird ihn sicher fördern, wie ja auch Anlage in großem Formate den ihm homogeneren kleinen Märchen- und Legendenbildchen zweifellos zugute kommen würden. Manche tun recht daran, auf dem zunächst eingeschlagenen Wege redlich und mit Liebe weiter zu streben und andere Betätigung einstweilen zu verschieben; solche Fortschritte und fortschreitende Erweiterungen werden nicht unterschätzt; J. Bretz, W. Fritzel, C. Jutz jun, Aug. Kaul, J. Kohlschein, E. Nikutowski, E. Paul u. a. lieferten dafür bemerkenswerte Beispiele. Auch eine Reihe neuer Namen suchte sich bekannt zu machen.

Im Mai folgte die Ankündigung einer Sonderbund-Ausstellung in der Kunsthalle und erregte einige Neugier, da man einen Gegensatz gegen die vorhergegangene oder die Großen Ausstellungen vermutete. Die Sache erwies sich aber doch als recht harmlos; nicht einmal die Verbrüderung mit einem Gemengsel — nicht wertloser! — französischer Bilder oder die Heranziehung Max Liebermanns hatte nach irgend einer Seite etwas Beunruhigendes. Nur fragte man sich vergebens: wer sind die Sonderbündler? wovon sondern sie sich ab? wozu sondern sie sich ab? Als Antwort auf die erste Frage konnte am ehesten die Meinung gelten, es sei eine Neuauflage der vorigjährigen »Sonderausstellung« — vorherrschend dieselben Namen —; auch etwas von Verschmelzung mit der vorigjährigen ziemlich verunglückten Ausstellung der »Künstlerverbindung Niederrhein« war zu verspüren. Im übrigen gab es mehr Gegensätzliches als Gemeinsames, und was dort zu sehen war, konnte ebensogut anderwärts hängen. Eine Künstlervereinigung setzt doch etwas künstlerisch Vereinendes voraus, und tritt sie als Vereinigung nach außen hervor, dann muß das Vereinende auch dem außerhalb Stehenden wahrnehmbar und für ihn aufklärend sein. Aber was haben Chr. Rohlfs Exzentrizitäten mit M. Clarenbach zu tun?

Unter den Sonderausstellungen jüngerer Künstler ist die von Toni Wolter hervorzuheben; die sichtlich ernste Arbeit, das Studium guter Vorbilder und die



GEBHARD FUGEL — FRAUENKOPF
Studie in Kohle

zeichnungen (Kunstgewerbemuseum) als unerschöpflichen Meisterzeichner vorstellte, brachte in seiner Kollektion eine Reihe von Baumgruppenbildern in einer stark poetisierenden Behandlung, die für den Augenblick gefangen nimmt, in ihrer unbestimmten Weichheit aber niemand leicht fesseln dürfte. Mit einer anspruchsvollen Kollektion erschien Julius Exter; was er kann, zeigen seine hervorragenden Porträts, die vornehme Dame in Schwarz und der Geistliche, nur teilweise der österreichische General; was er will, scheint nach den meisten übrigen Darbietungen unklar, ja fragwürdig. Eine gute vielseitige Zusammenstellung brachte G. Hacker, zum Beispiel den belebten Düsseldorfer Rathausplatz mit dem Jan Willem-Denkmal, einen prächtigen Riesenbaum mit Staffage, daneben einige seiner bekannten tüchtigen Heidebilder. Eugen Altenberg läßt im Porträt Gutes erwarten (hervorzuheben ist das »Bildnis einer alten Dame«). In höherem Maße ist das bei Aug. Brestgen der Fall; einige gute Kopien beweisen sein sorgfältiges und erfolgreiches Studium der alten Meister, von denen er für seine eigenen Arbeiten gewinnt, ohne in Imitationen zu verfallen. Die ausgestellten großangelegten Sachen von A. Paaß haben etwas Schläfriges gemeinsam. Umsomehr Leben und uneingeschränkte Bewegung auf den verschiedensten Gebieten bemerkte man in der ausgedehnten Sonderausstellung von Karl Hartmann, München. Von Julius Exter kam nachträglich noch seine »Kreuzigung«, ein Bild von großen Dimensionen, zur Ausstellung; es zeigt des Künstlers kraftvolle Auffassung sehr wirksam, aber ein Hinübergreifen ins Ungeschlachte führt in die Sphäre L. Corinths und beim Hervorkehren des Abstoßenden aus der Sphäre der christlichen Kunst hinaus. — Willy Lucas blieb mit seiner ausgewählten Sammlung in dem Rahmen des Nebelig-Duftigen, mag er es in bäuerlicher Landschaft oder am Seestrande erfassen; so lange in diesem Rahmen noch immer solch verfeinernde Fortschritte bemerkbar sind, ist die Pflege des an sich engen Kreises zu billigen. — In hellem Freilicht sieht Theodor Schindler Welt und Menschen und bringt, was er sieht, teilweise recht geschickt zur Darstellung; geradezu vortrefflich ist das Bachufer von Ilvesheim. — Als sicherer Zeichner erschien M. Jäger; die zeichnerische Seite tritt sogar bei einzelnen Sachen zu sehr hervor. — Zwischen all dem Neuen erschienen als willkommene Erinnerungen viele, zum Teil längst bekannte Werke älterer Meister z. B. der beiden Achenbach, Munthe u. a.

Liebe zur Natur, mit Ausdauer und Mut verknüpft, werden dem strebsamen Künstler gute Erfolge sichern, wie sie soviele andere seiner Genossen, ältere und jüngere, aus der neuesten Zeit, zu verzeichnen haben, u. a. W. Kukuk in seinen vielseitigen Leistungen; ebenso W. Fritzel u. a. Einen gleichen Ernst, wie die genannte, zeigt auch die Sonderausstellung von Alb. Putz, der sichtlich wohlgewählten Wirkungen nachgeht. An Sonderausstellungen fremder und auswärtiger Künstler war die Permanente Ausstellung von E. Schulte besonders reich. So kam mehrfach vornehmer Damenbesuch in größerer Gesellschaft; gleich zu Anfang des Sommers die auch sonst vorgestellte Reihenfolge aus dem Atelier des Antonio de la Gandara, später ein Damenzyklus von Franz M. Melchers.

Gediegener war die Kollektion Ph. Laszló, aber auch bei ihm frappiert — und es kommt noch die Farbenkraft hinzu — das äußere Drumunddran der dargestellten Person mehr, als Unmittelbarkeit eines Charakterausdrucks. Die Kollektion Leo Samberger überragte diese drei Porträt-Reihenfolgen erheblich.

Ein fast regelmäßiger Besucher Düsseldorfs ist Ch. Palmié; er packt bald im Gebirge, bald in der Stadt, bald in der Nacht, bald in der Dämmerung, bald im sonnenhellen Mittag das Licht, »und wo er's packt, da ist's interessant«. Aber so wahr es auch ist, daß der echte Künstler stets ein Suchender, ein Lernender, ein Werdender sein muß, so bedauert man es doch, wenn eine tüchtige Kraft in Lichtproblemen sich zu zersplittern droht und die hohe Ruhe einer künstlerisch vollendeten Einheit nicht recht finden zu können scheint.

In der Kollektion Fr. Kallmorgen stehen die Landschaften in ihrem übersatten Grün hinter den schlichten, gefärbten Bildern von See und Fluß merklich zurück. Die ausgeprägte Eigenart, die den Landschaften von E. Steppes anhaftet, ist nicht jedermanns Sache; aber man sollte nicht daran vorübergehen. Ludw. Dill, den seinerzeit die Ausstellung von Hand-

Mit dem Beginn des Sommers ist die Zahl der permanenten Ausstellungen durch das Warenhaus Leonhard Tietz um eine vermehrt worden und scheint bei dem sonstigen großen Zulauf und dem billigen Eintrittspreise, vor allem aber auch durch Darbietungen, die den anderen gleichzukommen suchen, festen Fuß zu fassen. Auch die Kunsthandlung Paffrath hat eine permanente Ausstellung eröffnet.

Das Kunstgewerbemuseum bot zum Sommeranfang eine Sonderausstellung von Stickereien und Spitzen aus den reichen Beständen des Museums. Unter den ersteren sind besonders zahlreich und wertvoll die bestickten Leinengewebe aus koptischen Funden in Ägypten; ferner ein byzantinischer Seidenstoffstreifen mit gegenübergestellten Löwen. Die Ausstellung zeigte dann weiter kirchliche Stickereien des Mittelalters und der Renaissance, sich fortsetzend bis zur Gegenwart und zu den Arbeiten, welche unter der Leitung der Frau Direktor Frauberger in der Kunststickereischule des Zentralgewerbevereins angefertigt werden. — Die Entwicklung der



Gebhard Fugel

Gesellschaft f. christl. Kunst, München

Jesus am Ölberg



Spitzen-Arbeit wurde ebenfalls durch charakteristische Probestücke in Klöppel- und Nadelarbeit zur Anschauung gebracht.

Noch allgemeineres Interesse fand die außerordentlich reiche und vielseitige Ausstellung von Silhouetten. Es gibt ja wohl kaum eine ältere Familie mit treuer Haustradition, in der sich nicht das eine oder andere jener kleinen Porträts, aus mattschwarzem Papier mit der Schere geschnitten und auf weißem Papiergrund aufgeklebt, in rundem oder ovalem Messing- oder Holzrähmchen vorfände; aber welchen Umfang diese Kunst und Kunstfertigkeit gehabt hat, das dürfte weitaus den meisten Besuchern völlig fremd gewesen sein, wenigstens den auswärtigen. Es dürfte bisher wohl noch nie eine so reiche Zusammenstellung von Arbeiten dieser Art gezeigt worden sein. Vieles ging über bloße Geschicklichkeit weit hinaus. Das künstlerische Interesse fand vielfach noch eine Unterstützung durch allerlei historische Erinnerungen, die sich teils an die dargestellten Personen, teils an die dargestellten Szenen, unter diesen auch politisch merkwürdige, knüpften.

Bone



GEBHARD FUGEL STUDIE: APOSTELKOPF (ÖLBILD)
Vgl. Abb. des Abendmahls, Jg. IV, S. 293

THOMA-AUSSTELLUNGEN IN KARLSRUHE

Der überaus festlich begangene 70. Geburtstag Hans Thomas hat das allgemeine Interesse auf ihn gelenkt und so einen sinnigen Anlaß geboten, durch reichhaltige Darbietung von Originalwerken die Kenntnis seiner Kunst zu erweitern und zu vertiefen. Bei der Auswahl für die Ausstellung im Kunstverein war der Grundsatz leitend, aus Privatbesitz zum Teil weniger bekannte Arbeiten auszulesen, die von seinen frühesten Schaffensjahren bis zur Gegenwart ein zusammenhängendes Bild seines künstlerischen Werdens bieten sollen. Darunter lassen auch manche Abwandlungen bekannter Lieblingsvorwürfe und Vorstudien zu späteren großen Werken interessante Vergleiche zu.

Unter dem Banne der Uhrschildmalerei steht noch die 1858 datierte »Bauernfamilie im Gärtchen«, bei der allerdings die Landschaft Besseres ahnen läßt. Schon in den Bildern aus dem Anfang der sechziger Jahre verrät sich der Einfluß der Karlsruher Kunstschule; außer Landschaften treffen wir Bildnisstudien, dabei das gut gezeichnete seiner Mutter und Schwester (1866). Wie sich dann nach den Studien bei Courbet seine Eigenart immer klarer und sicherer ausprägt, laßen die Bilder aus den siebziger Jahren erkennen, die ebenso wie das folgende Jahrzehnt an Zahl und Wert einen großen Anteil an der Ausstellung haben. Da ist eine »Heuernte« (1871) nach Hebels »Morgenstern«, erfüllt von frischem Wiesenduft. Dann zwei Ideallandschaften, die eine »Frühlingsreigen« (1873), durch sonnigen Humor erhellt, mit bunt durcheinander sich tummelnden Engelchen, die andere »Goldene Zeit« (1876) mit einem feinrhythmischen Kinderreigen. Und gern genießt man immer wieder den bekannten Blick aus dem Fenster in den Holzhausen-Park (1884). Einem bei Thoma selteneren Effekt gibt die »Kahnfahrt im Mondschein« (1879), während die »Rheinlandschaft mit Fischer« (1886) uns im Vorwurf und mit ihrem silberhellen Schimmer an bekannte Erscheinungen gemahnt. Von Blumenstilleben, mit denen er in dieser früheren Zeit in England Anklang fand, spricht besonders ein »Feldblumenstrauß« (1887) an. Außer einem feintönigen Bildnis seiner Mutter (1876) zeigen ihn sein kerniges Selbstbildnis unter dem Apfelbaum, in Dresden (1880), sowie ein gemütvolles Doppelbildnis von »Mutter und Kind« (1885) hierin auf ganzer Höhe. Fein in der Freilichtbehandlung gelöst erscheint das Idyll mit den beiden alten Leuten am Fenster »Sonntagsfrieden«, 1876). Die schlichte und dabei echt religiöse Behandlung biblischer Stoffe bekunden zwei Fassungen der »Flucht nach Ägypten« (1874 und 1890). Auch die verwandten Vorwürfe »Christus und die Samariterin« (1881), sowie »Christus und Nikodemus« (1878) tun seine eigenartige, vertiefte Auffassung dar, wie er denn dem grübelnden Nikodemus seine Züge verliehen hat. Die »Pietà« (1885) knüpft in der Komposition bewußt an Giov. Bellini an, gewinnt aber durch das stärkere Zurückneigen des Hauptes und die größere Bewegtheit der Engel einen selbständigen Ausdruck.

Unter den Werken der neunziger Jahre bis zu den jüngsten treffen wir mehr Bekanntes. Landschaften, wie der einfache wirkungsvolle »Sommertag« (1893), ein Kornfeld mit rundlich geballten Wolken darüber, die düstere »Träumerei am Schwarzwaldsee« (1904), der herzweitende »Blick ins Lauterbrunner Tal« (1904) gehören zu seinem Besten, woran sich eines der letzten die »Stille vor dem Sturm« (1906), mit bleiernem Himmel über einer Baumgruppe anreiht. Von Porträts sind das des Großherzogs Friedrich I. auf der Mainau (1902) und das seiner Schülerin Frl. La Roche mit einem Heidestrauß vor Tannen (1895) wohl bekannt. In größerer Zahl finden sich die mythologischen Darstellungen und Personifikationen, mit denen er in dichterischer Phantasie seine Landschaften bevölkert. So sehen wir den »Traum« (1895), im Morgengrauen über dem Flußtal schwebend, die auf bunter Kugel thronende »Fortuna« (1904) und die nach fernen Zielen strebenden »Bogenschützen« (1890).

Von Zeichnungen sind die Originale zum »Rheinischen Hausfreund« zu sehen. Originell sind eine Anzahl Stuhllehnen nach seinen Entwürfen, die mit aller-



GEBHARD FUGEL CHRISTKINDSTUDIE

hand der Umrißlinie geschickt angepaßten Tierfiguren von der Schnitzereischule in Bernau ausgeführt sind. Wie auch die Karlsruher Kunststickereischule seinen Ideen mancherlei Anregung verdankt, beweisen Handwebereien mit den vier Elementen und stilisierten Landschaften.*)

Eine Ergänzung zu dieser Ausstellung bieten die in drei neuerbauten Sälen der Kunsthalle zusammengestellten Gemälde und Zeichnungen, die, meist schon im Besitze der Galerie und durch Stiftungen des Meisters ergänzt, nunmehr alle hier vereinigt sind. Unter den Zeichnungen finden wir eine stattliche Anzahl der Bernauer Landschaften mit ihren klaren, großen Linien, meist auf Tonpapier, leicht mit Weiß gehöht (von 1866 an). In gleicher Manier sind die scharf geschnittenen Porträtköpfe seiner Landsleute behandelt, hierbei wieder ein ausdrucksvolles Bild seiner Mutter (schon 1894). Zwischen oberrheinischen Landschaften sehen wir Reiseerinnerungen an Italien (aus den Jahren 1874 und 97), mit der Feder, oft leicht getuscht, festgehalten. Eine ganze Wand voll kleiner Ölstudien aus der frühen Zeit legen Zeugnis ab von seinem liebevollen Versenken in die Natur. In den beiden andern Sälen treffen wir alte Bekannte: die »balgenden Buben« (1874), den großen »Kinderreigen« (1877), sein Bildnis mit Tod und Amor und das seiner Frau als »Girardiniera« (1881), die beide einen verwandten Zug mit Böcklin tragen. Dazwischen wieder Landschaften, wie das blaugrün getönte »Rheintal bei Säkkingen« (1899) und ein Alpenbild (1904). Neben einem leuchtend gemalten Paradies mit den großen Figuren von Adam und Eva ist von biblischen Bildern eine Vorstudie zur »Magdalena im Garten« (in der Heidelberger Peterskirche) bemerkenswert, die in der ausdrucksvollen Gebärdensprache der Hände ergreifend das gläubige Vertrauen mitfühlen läßt.

Aus dem mittleren Saal gelangen wir in den Raum mit der Bilderfolge aus der Heilsgeschichte, die der greise Meister — wie bereits an dieser Stelle erwähnt — Fürst und Volk stiftete. Zwei gemalte Fenster und Fliesen nach eigenen Entwürfen begleiten den Eingang in den achtseitigen Oberlichtraum, in dessen Vertäfelung die auf Leinwand gemalten Bilder eingelassen sind. Sieben Hauptszenen aus der Geschichte des Erlösers schildert Thoma hier in seiner eigenartigen Weise, die sich von einer einseitig historischen Auffassung ebenso fern hält wie von einer derb realistischen. Seine Figuren sprechen zu uns durch ihre ungemeine Ausdrucksfähigkeit, in der wir den kindlich frommen Sinn des Künstlers wiedererkennen, so daß wir manches Fremdartige der Erscheinung darüber vergessen. Das erste Gemälde stellt dreiteilig die Geburt Christi zwischen der Anbetung der Hirten und dem Zug der Könige dar; die Szenen werden zusammengefaßt durch einen Kranz von Engeln, die auch von dem Gesparre der Hütte andächtig auf das göttliche Kind herabschauen. In einem frischen Wiesental rastet daneben die heilige Familie auf der Flucht, der Friede der Stimmung spiegelt sich in der ganzen Landschaft wieder. Die folgende Darstellung gibt Jesus und den Versucher auf steiler Bergeshöhe: voll falscher Ergebenheit krümmt sich dieser, auf die lockende Erde weisend, aber fest wie eine Säule steht Christus neben ihm; wir fühlen, das Gemeine darf sich nicht an ihn wagen. Die männlich reife Gestalt mit dem blonden Bart, wie Thoma Christus auffaßt, kehrt in der »Predigt« in bewegter Stellung wieder, bei der er inmitten einer südlichen Berglandschaft alt und jung um sich schart. Die ernsten Mienen drücken verschiedene Stufen des Erkennens aus, und überwältigt sinkt ihm Magdalena zu Füßen. Auf die beiden licht gehaltenen Bilder folgt das nächtlich düstere Gethsemane mit der eindrucksvollen Silhouette des mit sich ringenden Heilands. Es ist vollbracht! ertönt es von dem nächsten Gemälde: am ragenden Kreuz hat der Erlöser überstanden, in schmerzerfüllter Ergebenheit umstehen ihn Johannes und Maria, von ihm gestützt, voll Trauer blickt Magdalena nach oben. Das letzte Bild, dem ersten gegenüber ist gleichfalls als Triptychon ausgebildet. In der Mitte schwebt der Auferstandene in hellem Glanze über einer blumigen Wiese, in der der überwundene Tod liegt. Zur Linken tut sich die Hölle auf mit den Verdammten, unter denen der Brudermörder Kain und eine Frau mit einem Schleier besonders hervortreten, während sich rechts das Paradies bis zu fernen Höhen dehnt und weißgekleidete Gestalten friedlich einherwandeln. Mit Ausnahme der mehr tonig gehaltenen ersten drei Gemälde herrscht bei den andern die Linie vor, und die Farben sind von großer Klarheit und Leuchtkraft. Die Eingangswand bedecken, als Sinnbilder der Beziehung der Heilsgeschichte zum Jahreslauf, die Planeten und darüber die Monate nach den Bildern des Thoma-Kalenders. Die unteren sind je auf eine Farbe gestimmt, während die oberen nach der Mitte zu an Farbigkeit anschwellen. Zwischen und über den Gemälden sind geschnitzte Füllungen mit religiösen Symbolen und den Tierkreisen eingefügt.

Den Eindruck, den man von dieser Stätte mit sich nimmt, hat Henry Thode in seiner Festrede mit den Worten ausgesprochen. »Das ist es, was uns erfüllt, daß über diesem Künstler der Mensch steht, der Frieden in sich trägt und spendet und der die Menschheit verbindet in dem neuen Bande, in welchem er in seiner Kunst sich mitteilt.«

E. Vischer

*) Für graphische Werke, die der Katalog zwar summarisch nennt, war offenbar kein Platz, doch kann man sich dafür im Kupferstichkabinett der Galerie entschädigen.



GEBHARD FUGEL TOD DES HL. JOSEPH

St. Josephskirche in München, 1905. Mit Genehmigung von Schaar & Dathe in Trier

BERLINER KUNSTNACHRICHT

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Über »Neueste Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst« sprach zu Berlin am Freitag, den 12. November 1909 der Schreiber dieser Zeilen. Der Vortrag fand statt in der Reihe der Abende, welche alljährlich im Architektenhause von dem »Komitee zur Veranstaltung wissenschaftlicher Vorträge« besorgt werden, und fand gegen 250 Zuhörer. Im Vorjahre hatte Professor I. Sauer aus Freiburg im Breisgau über die neuere religiöse Kunst aus weiter zurückliegender Zeit gesprochen. Diesmal beschränkte sich der Vortrag gänzlich auf diejenigen Künstler, welche von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« vor der Öffentlichkeit vertreten werden. Fünfzig Lichtbilder, von denen mehrere zum Vergleiche wiederholt wurden, veranschaulichten das Gesagte.

Der Vortragende ging von dem Gedanken aus, daß auch die Kunst und namentlich die religiöse Kunst ein »Kommet her zu mir Alle« spreche. Daran anknüpfend wurde die mit diesem Namen bezeichnete Plastik von Georg Busch vorgeführt; außerdem zeigte der Vortragende von demselben Künstler noch das Altarrelief mit den Chorknaben, ferner Augustinus und Monika, endlich die hl. Hedwig, die besonders gut gefallen haben dürfte. Nach einem Hinweis auf das erfolgreiche Wirken Professor Buschs durch die von ihm geförderten Unternehmungen zugunsten der christlichen Kunst kamen noch weitere Plastiker: zunächst Heinrich Wadere mit St. Georg und mit dem Grabmale des Erzbischofs v. Thoma sowie Balthasar Schmitt mit seinem Marienaltar (der dann mit dem Buschschen Altar verglichen wurde). August Schädler erfreute durch seine Madonna im Kahn (Ave Maris stella); Heinrich Splieth durch seine Kreuzabnahme (welcher der Vortragende baldige Ausführung im richtigen Materiale wünschte); endlich Valentin Kraus mit der Marmorplastik Unsere Erlösung.

Selbst bei der vom Vortragenden eingehaltenen Beschränkung konnte doch nur eine engste Auswahl getroffen und mußten zahlreiche Künstler teils ganz übergangen, teils lediglich genannt werden, wie z. B. unter den Plastikern Breitkopf-Cosel und Breuer, unter den Malern Altheimer, Huber-Feldkirch, Kau, Nuettgens. Die Reihe der im Lichtbilde vorgeführten Gemälde begann mit Leo Sambergers Christus und mit seinem Ezechiel. Eine ausführlichere Hervorhebung bekam Martin Feuerstein. Aus den in der Straßburger Magdalenenkirche verbrannten Bildern von ihm wurden die Eva und die Immaculata (Ave-Eva) gezeigt. Aus den Ludwigsbildern in der Straßburger Ludwigskirche die Darstellung, wie der heilige Ludwig die Dornenkrone nach Paris bringt. Aus den Gemälden zu Altkirch bei Mühlhausen i. E. erschienen: Der heilige Franziskus Xaverius tauft in den Straßen von Goa, und die Fischpredigt des heiligen Antonius von Padua. Aus der deutschen Nationalkapelle in der Paduaner Antoniuskirche sahen wir zwei Bruchstücke nach den Kartons des Künstlers: Die Heiligen Kunigunde, Heinrich und Wolfgang, sowie den Tod des heiligen Bonifatius. Gegenüber dem mehr durch das Zuständliche wirkenden Feuerstein wurde bei Gebhard Fugel, zum Teil durch vergleichende Wiederholungen, das lebhaft Bewegte betont. Von diesem Künstler kamen das (erste) Heilige Abendmahl, Christus vor dem Hohen Rate, Die Pfingstpredigt und die Grablegung. Mit letzterer wurde die Darstellung des nämlichen Themas durch Heinrich Told konfrontiert. Weiterhin erschienen: von Louis Feldmann Kreuzauffindung und der Ungläubige Thomas; von Kunz Meyer Judas Ischarioth; von Fritz Kunz vier seiner Franziskusbilder; von Gabriel v. Hackl die Darstellungen der Heiligen Karl Borromäus und Vinzenz von Paul; von Alois Delug Die Heiligen Frauen und das Votivbild; von Georg Cornicelius sein Nachlaßwerk Die heilige Magdalena sowie Glaubensstark; von Joseph Guntermann zwei Quadranten seines Kuppelfrieses aus dem Münchener Ostfriedhof; von Augustin Pacher das Missionsbild, der Christophorus und der heilige Georg (mit dem von Wadere verglichen). Von Matthäus Schiestl die Verkündigung der Hirten und die Anbetung der Könige, sowie die beiden Lithographien Erwin von Steinbach und (mit Hervorhebung der Biblischen Wandbilder überhaupt) Elias; von Rudolf Schiestl das Angelus-Bild, während Heinrich Schiestl und das Zusammenwirken der drei Brüder nur nebenbei erwähnt werden konnten.



GEBHARD FUGEL PILATUS
Studie zur I. Kreuzwegstation

Endlich wurde, während auf Architektur und Kunstgewerbe diesmal ganz zu verzichten war, die neueste Entfaltung der Medaillenkunst angedeutet. Zur Veranschaulichung dienten lediglich zwei Stücke von Maximilian Dasio, hergestellt von der Firma Carl Pöllath in Schrobenhausen: Der heilige Christophorus und Die Heiligen drei Könige (das eine mit dem Glasgemälde von Pacher, das andere mit der Farbenskizze von Matthäus Schiestl verglichen). Die Lithographie von Dasio: David und Goliath, gab dem Vortragenden Anlaß, in seinem Schlußworte die Pflege der christlichen Kunst ebenfalls unter dem Gesichtspunkt eines Widerstandes des Glaubens

gegen den Unglauben und des Geistes gegen die rohe Gewalt zu betrachten. Wenn es heißt: »Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Du Herr der Heerscharen! Es sehnet sich und schmachtet meine Seele nach den Vorhöfen des Herrn«, dann müssen diese Vorhöfe auch danach sein. Und mit einer Aufforderung an die Zuhörer, dazu mitzuhelfen, schloß der Vortragende.

An dieser Stelle darf wohl auch ein Unternehmen erwähnt werden, das zur wissenschaftlichen Vertretung und Fortbildung des christlichen Lebens überhaupt geschaffen ist und notwendigerweise auch für die Kunst in diesem Rahmen eintritt. Seit Oktober 1909 besteht in Berlin ein von katholischer Seite her eingerichtetes Bildungsunternehmen unter dem Titel »Berliner Vortragskurse«, das in freundschaftlicher Beziehung zu den Architektenhausvorträgen steht, aber doch völlig getrennt von diesen und in wesentlicher Verschiedenheit von ihnen allmählich zahlreiche Fachgebiete systematisch lehren will. Unter den fünf Kursen des ersten Quartales (bis Mitte Dezember 1909) befindet sich auch einer, der mit Hilfe von Lichtbildern die »Christliche Kunst des 19. Jahrhunderts« behandelt. Der Kurs des ersten Quartales führt diese Periode bis zur Mitte des Jahrhunderts und in einzelnen Vertretern noch etwas darüber hinaus. Er umfaßt zehn Abschnitte, beginnend mit einer Einleitung samt Rückblick auf den Klassizismus und zunächst fortgesetzt durch Überblicke: Romantik in Literatur und Kunst; Neugotik im Kirchenbau usw. Ausführlich wurden 3. P. Cornelius und die Nazarener behandelt. Es folgen: 4. Anschlüsse an die Nazarener, besonders in München, Frankfurt usw. (mit besonderer Hervorhebung von Steinle, Schwind und Rethel). Sodann 5. Die älteren Düsseldorfer (insbesondere die Vier vom Apollinarisberg). Weiterhin kommen: 6. Berlin, Hamburg usw.; 7. Ausland, besonders Frankreich und England (bis einschließlich Präraffaelliten); 8. Religiöse Interessen im Tektonischen; 9. Graphische Künste; 10. Zusammenfassung; insbesondere Ikonographisches.

Der Kurs findet an zwei Stellen als Parallelkurs mit zusammen gegen 200 Hörern statt; an den Mittwochen im Pfarrsaale von St. Sebastian (im Norden der Stadt am Gartenplatz), das andere Mal im Pfarrsaale der Steglitzer Kirche (also im Südwesten des Berliner Gebietes).

Das zweite Quartal (Januar bis März 1910) soll die Fortsetzung bringen. Sie wird in mehreren Gruppen die religiös-künstlerischen Erscheinungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und sodann in etwas breiterer Ausführlichkeit die um die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« gruppierten Leistungen bringen. Der Gesamtkurs der beiden Quartale liegt ebenfalls in den Händen des Schreibers dieser Zeilen, der sich freuen kann, damit wohl zum ersten Male die christliche Kunst der neuesten Zeit in zusammenfassender Darstellung vorzuführen und bei seinem Publikum einem lebhaften Interesse für die vorhandenen Schätze zu begegnen, die sich schließlich doch zu einer quantitativ und qualitativ weit größeren Gesamterscheinung summieren, als man etwa aus den höchst einseitigen Beständen der Berliner Nationalgalerie folgern könnte.

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für die Ausmalung des Chors der neuen katholischen Pfarrkirche in Pfersee bei Augsburg

Der Chor der neuen katholischen Pfarrkirche in Pfersee bei Augsburg soll ausgemalt werden. Zur Erlangung von Entwürfen für diese Bemalung wird hiemit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen:



GEBHARD FUGEL — STUDIE ZUR KREUZABNAHME

Vgl. Abb. S. 165

1. Für die Bemalung sind in Aussicht zu nehmen: Die Gesamtfläche des die Apsis umrahmenden Schildbogens, die Apsis selbst, sowie die beiden Seitenwände des Chors. Die Hauptdarstellung, welcher das Thema: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid etc.« zugrunde zu legen ist, wird auf dem Schildbogen der Apsis angenommen. Die Ausmalung der Altarnische und der beiden Seitenwände des Chors ist mehr in ornamentaler als figürlicher Weise gedacht; bei den Seitenwänden soll die Überleitung des farbigen Eindrucks, der seinen Höhepunkt an der Altarwand erreichen wird, zu dem weißen Wandton des Hauptschiffes der Kirche besonders berücksichtigt werden. Dem Künstler bleibt jedoch freigestellt, unter Beachtung des Gesichtspunktes der farbigen Steigerung nach der Mitte eine entsprechende andere Anordnung und Verteilung der Ausmalung vorzunehmen oder auch figürliche Darstellung in der Kuppel der Apsis anzubringen. Bei allen figürlichen Darstellungen muß die Liebe des göttlichen Erlösers zu den leiblich und geistig Elenden zum Ausdruck gebracht werden. Der Stil der Kirche lehnt sich an den romanischen Baustil an; die Einzelformen des Innern, die Altäre, Einrichtungsgegenstände usw. sind jedoch vollkommen frei behandelt; es ist deshalb eine Bemalung des Chores im streng historischen Sinne ausgeschlossen. Die Chorapsis und der Chor werden bis zu einer Höhe von sechs bezw. fünf Metern eine graubraun gebeizte, mit Einlagen in Rot und Schwarz sowie mit Metallknöpfen verzierte Vertäfelung erhalten. Der Chor wie das Schiff der Kirche haben eine durch weißen Putz und Stuck durchbrochene, braun gebeizte, teilweise

vergoldeter Holzdecke. Der Hochaltar ist ein Ziborienaltar mit Metallkuppel und mit Säulen von weißem, grün geadertem Marmor; die Altarmensa ist aus grauem und gelbem Treuchtlinger Marmor; der Tabernakel ist vergoldet. Es ist in Aussicht genommen, die vier Fenster in der Apsis der Bemalung entsprechend dunkler zu stimmen. 2. Die Ausführung der Malerei in allen ihren Teilen ist in Freskotechnik gedacht; jedoch sind auch andere haltbare Malweisen zulässig. 3. Die Kirchenverwaltung Pfersee wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine photographische Innenansicht der Kirche, einen Grundriß des Chores im Maßstabe 1 : 50, eine Choransicht mit der Apsiswand im Maßstabe 1 : 20 sowie zwei Ansichten der links- und rechtsseitigen Chorwand im Maßstabe 1 : 20 zugehen lassen. Es wird sich empfehlen, die Kirche in Pfersee zu besichtigen. 4. Für die Ausmalung des Chores in dem unter Ziff. 1 angegebenen Umfang steht mit Einrechnung des aus dem staatlichen Kunstfond gewährten Zuschusses die Summe von 10000 Mk. zur Verfügung, über welche hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. Für die nötigen Gerüste, für Mörtel und Maurerbeihilfe wird die Kirchenverwaltung Pfersee auf Rechnung der Kirchenstiftung sorgen. 5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben einen Gesamtentwurf im Maßstabe 1 : 20 sowie von einer Einzelfigur oder einem Teil der figürlichen Darstellung einen Entwurf im Maßstabe 1 : 5 einzusenden. Für den Gesamtentwurf können die unter Ziff. 3 erwähnten Planzeichnungen der Choransicht und der Ansichten der links- und rechtsseitigen Chorwand verwendet werden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers und die beabsichtigte Malweise enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 15. April 1910 abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber. 6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Akademieprofessor Rudolf von Seitz, Maler Professor August Holmberg, Professor der Technischen Hochschule München Heinrich Freiherrn von Schmidt; sämtliche in München, und aus dem von der Kirchenverwaltung Pfersee bestimmten Mitgliede: Architekten Michael Kurz in Göggingen. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl, Konservator Professor Hans Haggenmiller, Hofbaurat Eugen Drollinger; sämtliche in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes, bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten. 7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 600 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. 8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der betreffenden Entwürfe von dem Wettbewerb zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht. 9. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms wären binnen vierzehn Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen. 10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb behält sich die K. Staatsregierung vor. Dieselbe ist insbesondere auch berechtigt, an dem vom Preisgericht zur Ausführung begutachteten Projekte Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. 11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Auftraggebers. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber. Pfersee, am 9. Dezember 1909. Die katholische Kirchenverwaltung Pfersee.



GEBHARD FUGEL MADONNENSTUDIE

Zur IV. Kreuzwegstation

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Düsseldorf. Eine wertvolle und hochbedeutsame Reihenfolge von 145 Gemälden kam durch Vermächtnis des Herrn Kommerzienrates Dr. Schoenfeld in den Besitz der Stadt Düsseldorf und wird als geschlossene Sammlung nach dem Tode des Erblassers in die städtische Galerie überführt werden. Dieser hat die Auswahl aus seiner erheblich größeren Sammlung in das Ermessen sachkundiger Herren gelegt. Sie haben Sorge getragen, daß nicht nur die einzelnen Bilder, von künstlerischer Seite beurteilt, ausgesuchten Wertes



GEBHARD FUGEL — JESUS UND VERONIKA

St. Josephskirche in München. Gemalt 1904. Text S. 138

GEBHARD FUGEL

III. FALL JESU UNTER DEM KREUZ

St. Josephskirche in München. Gemalt 1907. *Text S. 138*



GEBHARD FUGEL KREUZABNAHME

St. Josephskirche in München, gemalt 1908. *Text S. 138*



GEBHARD FUGEL — DAS WUNDER DER BROTVERMEHRUNG
Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Ravensburg, gemalt 1909. Text S. 142

sind, sondern daß zugleich die ganze Reihenfolge den Gang der Düsseldorfer Kunst im letzten halben Jahrhundert in den besten Namen, jeden einzelnen Künstler mit charakteristischen Meisterwerken vor Augen stellend, verfolgen läßt. Gerade diese Bedeutung fehlte bisher der städtischen Galerie mehr, als billig, wie in einem früheren Berichte dieser Zeitschrift betont wurde. Aber die christliche Kunst ist auch diesmal gründlich zu kurz gekommen. Es mag ja sein, daß durch den Bestand der Sammlung Namen wie Deger, Ittenbach, Andreas und Carl Müller und so manche andere, deren Werke gar wohl neben dem wertvollsten Sonstigen bestehen können, ausgeschlossen waren; aber daß auch im Jahre der Ausstellung für christliche Kunst die Düsseldorfer städtische Galerie der christlichen Kunst so gut wie verschlossen blieb und diese Lücke in der Voraugenstellung der Düsseldorfer Kunstentwicklung noch immer offen gehalten wird, das muß hervorgehoben werden einerseits mit Befremden und Bedauern, anderseits mit dem Wunsche, es möchte anders werden; an der Möglichkeit dürfte es nicht fehlen. Aus dem Gange der profanen Kunst aber ist kaum ein allbekannter Name zu vermissen; eine Aufzählung würde wenig Wert haben, so vortrefflich es auch ist, daß ihre Größe in ihren Werken hier sichtbar wird. Einen besonderen Wert jedoch bekommt die Schenkung dadurch, daß Künstler, die in ihrer Zeit hochgeschätzt wurden und für ihre Zeit bedeutendes leisteten, jetzt aber beiseite geschoben werden, hier festgehalten werden, bis eine ruhigere, von dem Ungestüm der Gegenwart unabhängigere Beurteilung sie in dem Werte, der ihnen zukommt, wiedererkennt: es scheint aber, als hätte die Auswahl in dieser



GEBHARD FUGEL — MARTERTOD DES HL. ANDREAS
Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Ravensburg, gemalt 1909. Text S. 142

Richtung weiter gehen können, selbst auf die Gefahr hin, auch ein Werk minder hohen Kunstwertes aufzunehmen, und ohne in den Schein zu kommen, als sei die historische Seite über das Maß hinaus berücksichtigt worden. Bone

München. Der neue General-Direktor der bayerischen Gemäldegalerien von Tschudi nahm eine vollständige Neuordnung der kgl. Alten Pinakothek vor. Es wurde angestrebt, die Hauptwerke möglichst günstig zur Geltung zu bringen. Minder gute oder für die Zwecke der Galerie entbehrliche Werke wurden ausgeschieden, dagegen wurde die Galerie mit einigen schönen Gemälden aus den Galerien zu Schleißheim und Augsburg sowie mit glücklichen Neuerwerbungen bereichert. Unter letzteren muß eine treffliche Schöpfung des Greco (Theotocopuli) »Entkleidung Christi« hervorgehoben werden. Vgl. die Abhandlung über diesen Meister Jg. III, S. 66 ff., und die Abb. S. 109 mit Text S. 108.

München. Die hiesige St. Benediktuskirche erhielt im verflossenen Halbjahre nach einem Entwurfe von Joseph Guntermann, der den figürlichen Teil selbst ausführte, eine vollständige Neubemalung.

Franz von Defregger hat seine Professur an der Hochschule der bildenden Künste in München, die er seit 1878 innehatte, niedergelegt. S. K. Hoheit der Prinzregent von Bayern verlieh ihm die Große goldene Luitpoldmedaille.

Zu dem Wettbewerbe für Entwürfe zu Kachelöfen, den der Verein für Deutsches Kunstgewerbe e. V. zu Berlin auf Veranlassung des Tonindustrievereins Velten erlassen hat, sind im ganzen 750 Arbeiten eingegangen. Den ersten Preis von 500 M. hat erhalten Regierungsbauführer Paul Böttger, Zehlendorf, den zweiten Preis von 300 M. Architekt Fr. Lange, Berlin, den dritten Preis von 200 M. Architekt Hans Mielke, Berlin. Außerdem



GEBHARD FUGEL STUDIE ZUM HL. JOHANNES

Vgl. Abb. S. 165

hat das Preisgericht 20 Entwürfe zu je 50 M. angekauft und 17 durch eine lobende Erwähnung ausgezeichnet.

Gera (Reuß). Anläßlich des silbernen Hochzeitsjubiläums des Regentenpaares der reußischen Länder, des Erbprinzen Heinrich XXVII. und seiner Gemahlin, eröffnete die Kunsthandlung Franz Malter am 20. Oktober zu Ehren des Jubelpaares eine Festausstellung. Neben den von Bildhauer Kuntze (Leipzig) modellierten Bronzebüsten des hohen Paares seien hervorgehoben das jugendliche Bildnis eines Künstlers von Professor Ernst Kretzschmar, eine Flußlandschaft von J. M. Schwenker, ein Aquarell von P. Neidhardt, ein Pastell von Hermann Paschold und eine getuschte Radierung von Willy Müller, endlich noch ein Bronzerelief der Großherzogin Karoline von Sachsen-Weimar, modelliert von Otto Oettel, einem Schüler von Professor Balth. Schmitt. Am 1. November erfolgte, als Vorfeier des Jubiläums, die feierliche Eröffnung der »Künstlerklause«, eines kleinen, intimen Künstlerheimes in der »Tonhalle«. Am Festtage selbst wurden dem Jubelpaare die erwähnten Kunstwerke als Jubiläumsgabe überreicht. G. Hellmeck

Medaillenkonkurrenz. Bei der Konkurrenz um den Jahrespreis aus der Georg Hitlschen Stiftung pro 1909 haben sich sechzehn bayerische, vorwiegend Münchener Künstler mit 97 Medaillen und Plaketten beteiligt. Die Jury erkannte dem Bildhauer Hans Schwegerle-München einen Preis von 200 M., dem Maler Max Dasio und dem Bildhauer Arthur Storch in München je einen Preis von 150 M. zu.

Dresden. Geheimrat Wörmann, der nahezu dreissig Jahre das Amt des Galeriedirektors führte, tritt wegen vorgerückten Alters von dieser Stelle zurück. Dr. Hans Posse wird sein Nachfolger.

München. Matthäus Schiestl vollendete an den Chorwänden der St. Bennokirche zwei große Freskogemälde von edler Wirkung. Sein Bruder Rudolf Schiestl erhielt einen Ruf an die Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

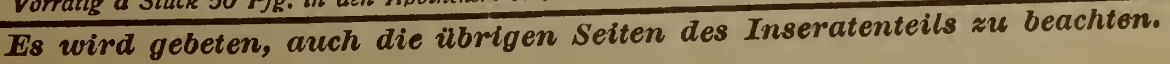
Der am 2. Juni 1909 verstorbene Bildhauer Guido Entres in München hat nebst charitativen Stiftungen auch für die Apsis der neuen Vincentinums-Kapelle, München (als erste Figur der noch fehlenden vier Evangelisten) die Marmorstatue des »Hl. Johannes« gestiftet, mit dem Wunsche, daß dieselbe von einem Künstler der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« ausgeführt werden soll.

BÜCHERSCHAU

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Heft 15 bis 20. Preis des Heftes im Abonnement M. 2.—. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Wiederholt konnten wir auf diese Publikation empfehlend hinweisen. Sie hat nun ihren Abschluß gefunden; in 20 Heften werden 100 schöne farbige Reproduktionen nach hervorragenden Gemälden von Künstlern des vorigen Jahrhunderts geboten. Jedem Blatte ist eine Seite Text beigegeben, der in das Bild einführt und mit seinem Autor bekannt macht. Die Publikation gewährt also neben den künstlerischen Anregungen auch bequeme Gelegenheit zum Nachschlagen über viele der besten Maler des 19. Jahrhunderts. Eine willkommene Beigabe bildet endlich die umfassende Einleitung, die sich über die Entwicklung der Malerei jener Zeit verbreitet. Was die Auswahl der Blätter betrifft, so begrüßen wir hinsichtlich der Profankunst die Sachlichkeit der Auswahl, müssen aber die Ignorierung der religiösen Kunst bedauern, weil dieses Vorgehen die seit längerem zur Mode gewordene Geringschätzung der großen christlichen Meister fortsetzt und stärkt, zumal da auch die Einleitung nur kühle Worte für sie findet. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



Es wird gebeten, auch die übrigen Seiten des Inseratenteils zu beachten.

Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer. — Für den Inseratenteil verantwortlich Carl Winkler. — Druck von F. Bruckmann A.-G. Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
VI. JAHRGANG
1. MAERZ 1910
HEFT 6
INHALT:
Der Rochusaltar der Jakobskirche zu Antwerpen. Von Dr. Charlotte Aschenheim.
Die Winterausstellung der Secession München. Von Franz Wolter. — Malpaga.
OKT. 1909—SEPT 10
PREIS PRO QUARTAL M. 3.-
EINZELHEFTE M. 1.25
Von Joh. Georg, Herzog zu Sachsen. — Otto Reiniger. Von Hermann Diebold. — Aus dem Karlsruher Kunstverein. — Allerlei Neues vom Niederrhein. Von Dr. Heribert Reiners. — Kunsthalle in Düsseldorf. — Vermischte Nachrichten. — 25 Abbildungen im Text. Sonderbeilage: O. Reiniger, Feuerbach.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Fa. GEBR. BLUM in GOCH bei, den wir freundlicher Beachtung empfehlen.





O. REINIGER
FEUERBACH



PIETRO CANONICA (TURIN) — DER SCHMERZENSMANN

Marmor

DER ROCHUSALTAR DER JAKOBSKIRCHE ZU ANTWERPEN

Von Dr. CHARLOTTE ASCHENHEIM

Ein Beitrag zur Geschichte der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts

Hierzu die Abb. S. 170—180

Unter den zahlreichen Kunstschätzen, die die Antwerpner Jakobskirche birgt, verdienen zwölf Gemälde aus dem Jahre 1517 mehr Beachtung, als ihnen bisher zuteil geworden ist. Sie stellen die Legende des heiligen Rochus dar und bildeten offenbar die Flügel eines Schnitzaltares, dessen skulpturaler Teil verloren ist. Die Maße der Tafeln eins bis acht betragen 105:66 cm, die der Tafeln neun bis zwölf 105½:78 cm; die Größendifferenz war nicht ursprünglich beabsichtigt, sondern ist durch Randbeschneidung hervorgerufen.[1])

Der Zyklus ist auf dem ersten und letzten Bilde datiert. Sein Entstehungsort war höchstwahrscheinlich Antwerpen, da er eine getreue Wiedergabe des Turms der Antwerpner Kathedrale bringt. Für die Antwerpner Provenienz spricht auch die Wahl des Gegenstandes: Im Jahre 1515 litt die Stadt sehr unter der Pest. Daraufhin wird der Altar in Auftrag gegeben und nach seiner Vollendung in der Rochuskapelle von St. Jakob aufgestellt worden sein. Jetzt sind die Tafeln auseinandergenommen und in drei Kapellen verteilt.

Wilhelm Schnaase bespricht die Bilder in seinen »Niederländischen Briefen«.[2]) Auch Jakob Burckhardt hat den Gemälden in seinem kleinen Büchlein »Die Kunstwerke der belgischen Städte«[3]) einen verhältnismäßig breiten Raum gewidmet. Er sagt, daß sie damals noch Memling zugeschrieben wurden, und fährt dann fort: »Von Memlings Liebreiz kann schon der Darstellungen wegen (es sind lauter Pestszenen) kaum die Rede sein, auch ist der Ausdruck oft Karikatur. Doch sind diese Bilder reich an bedeutsam komponierten und bewegten Figuren. Die darauf gestellte Architektur ist schöne Renaissance. Man bemerke ein hier sehr gut passendes, in einer Säulenbasis gemaltes Relief: Die Parze Lachesis sitzt auf einem umgestürzten Säulenknauf, vor ihr Amor für jemand um

[1]) Die Bilder sind 1850—51 restauriert worden. Durch den breiteren Farbenauftrag lassen sich die nicht zu zahlreichen Ausbesserungen leicht von der Originalmalerei scheiden. Die Gemälde sind gut erhalten, doch würde eine gründliche Reinigung sicherlich sehr günstig für ihre farbige Wirkung sein.

[2]) Stuttgart 1834.

[3]) Düsseldorf 1842.

Gnade bittend. Die Färbung ist durchaus bräunlich, etwa wie sie auf Außenseiten von Flügelbildern vorzukommen pflegt. Dieses und anderes ließe beinahe auf Jan Coninxloo schließen«.

In den »Notices des œuvres d'art de St. Jacques à Anvers« (1855) nennt Lerius die Bilder sehr beachtenswert, ohne über ihren Urheber etwas aussagen zu können. Er gibt aber eine ausführliche Inhaltsangabe mit Hilfe der Rochuslegende in den Acta Sanctorum.

Eine genaue Beschreibung wird am besten den Charakter der Bilder, die Eindringlichkeit ihrer Schilderung kundtun.[1])

1. Die Geburt des Rochus, der, aus einem edlen Narbonnensischen Geschlecht stammend, im Jahre 1295 in Montpellier das Licht der Welt erblickte (Abb. S. 171). — Unter einer offenen Halle sitzt eine zierliche Frau. Das kräftige Rot ihres Kleides zieht den Blick auf die Hauptperson: das kleine Knäblein auf ihrem Schoß. Zwei junge Frauen sind dazu gesellt. Voll Staunen sehen alle drei das Kreuz, das der Neugeborene auf seiner Schulter trägt. Die eine Frau ist niedergekniet und hat die Hände andächtig gefaltet. Auch eine Magd im Hintergrund schickt sich zum Gebet. Eine zweite, die gerade mit der Wöchnerin beschäftigt ist, schaut sich neugierig um. Die Kranke selbst liegt teilnahmslos in ihren Kissen. Zu ihrer Stärkung bringt eine Dienerin behutsam ein Getränk. Links im Hintergrund spielt sich eine kleine Nebenszene ab: ein Engel erscheint der Mutter des Rochus. Die Stellung und Bewegung der Figuren sind teilweise ungelenk, aber immer ausdrucksvoll. Die Gesichter spiegeln das seelische Leben. Allerlei Nebendinge gestalten die Szene aus: ein Kohlenbecken zum Wärmen des Kindes, unter das die Frau sorglich eine Windel gebreitet hat, ein Korb mit Wäsche, Gefäße, ein Schränkchen mit Pokalen und Kruzifix. Das von jeher in der niederländischen Malerei beliebte Hündchen ist nicht vergessen. Von all diesem sticht die offene Pfeilerhalle ab, die nicht zu dem Vorgang paßt. Sie weist eine Renaisancedekoration auf, und nur in der Bogenleibung sind maßwerkartige Formen beibehalten, die die Spätgotik an dieser Stelle zu verwenden liebte.

2. St. Rochus wird Pilger (Abb. S. 173). — Im Vordergrund verteilt Rochus sein Hab und Gut an die Armen. Links liegt in dem Schlafgemach seines Hauses der sterbende Vater im Bett; dem jungen Sohne, der seine Rechte gefaßt hat, gelten seine letzten eindringlichen Worte, während die Mutter weinend die Treppenstufen hinabgeht, sich auf das Geländer stützend. Weiter hinten tritt ein Leichenträger mit großen schnellen Schritten in eine offene Halle, in der bereits der Sarg steht. Vom Söller darüber schauen Männer, bequem aufs Geländer gestützt, hinab. Gegenüber nimmt Rochus Abschied von den Seinen, um sich auf seine Wanderschaft zu begeben. Wams und Schaube sind mit dem Pilgerkleid vertauscht. Weinend sucht seine Mutter ihn zurückzuhalten. Er aber ist schon im Begriff zu gehen und wendet sich nur noch einmal trostsprechend zu ihr zurück. Das Hauptinteresse des Künstlers gilt hier der Darstellung der Bettler und Krüppel in ihren verschiedenen Stellungen: stehend, sitzend, kniend, humpelnd. Auf die Wiedergabe ihrer ausgefransten, zerlumpten Kleidung und ihrer Geräte: der Krücken, des Bettelsacks und des Bettelnapfs, ist viel Sorgfalt gelegt. Den Künstler zieht das Charakteristische, das das Lächerliche streift, an. Die Bettler vertreten alle denselben grotesken Typus mit scharf geschnittener Nase, tief gesenkten Mundwinkeln, hängender Unterlippe und vorspringendem Kinn. Umsomehr ist der psychische Ausdruck variiert: der eine schreit, der andere bettelt, der dritte fordert, der vierte blickt mißtrauisch, der fünfte höhnisch auf den Geber.

Die Bauten, in denen sich die einzelnen Szenen abspielen, zeigen ein Gemisch von Realistik und Phantasie. Am vorderen Häuschen zum Beispiel läßt sich die saubere Backsteinfügung, die Treppenanlage, das vergitterte Fenster und die Türverzierung aus der Beobachtung einheimischer Bauweise erklären; dagegen gehört das ornamentierte Gesims mit den darauf sitzenden Putten und den Muscheln der italienischen Renaissancedekoration an. Die Architekturen sind trotz einer nicht tadellosen Perspektive geschickt zu einem Straßenbilde zusammengefügt. Im Hintergrund ragt über breiten Holzdächern ein Turm auf, der die nordische Grundform zeigt. Zu ihm kontrastiert eine Renaissancekuppel mit Laterne. In der Farbe des Bildes herrscht wieder ein kräftiges Rot vor (im Gewand des Rochus, der Bettdecke, den Dachmuscheln), gehoben durch ein dunkles Blau. Dazu treten allerlei neutrale Farben. Der leicht bewölkte Himmel ist in bläulichgrauen und rötlichen Tönen gegeben.

3. Eintritt des Heiligen in Acula (Aquapedente), einer Stadt des Kirchenstaats, in der die Pest wütet. — Durch ein Tor im Hintergrund wandert St. Rochus in die Stadt. Sein erster Blick fällt auf einen Kirchhof, wo man in voller Tätigkeit ist. Der Totengräber schau-

[1]) Der liebenswürdigen Vermittlung von Herrn Prof. H. Hymans in Brüssel verdanke ich die photographische Aufnahme der Bilder.



DIE GEBURT DES HL. ROCHUS
gemalt 1517. Text S. 170

felt, ein Sarg wird gerade von zwei Mönchen herabgelassen, und schon wieder bringen zwei vermummte Träger einen verhüllten Sarg. Aus der Kirchenpforte ziehen schwarzgekleidete Gestalten mit gesenktem Haupte heraus, zu denen der Priester noch Abschiedsworte spricht. Vor der Kirchhofsmauer ist ein Mann, von der schrecklichen Seuche ergriffen, zusammengebrochen. Ein Geistlicher nähert sich ihm hilfreich, wobei er sich durch Verhüllung von Mund und Nase vor Ansteckung schützt. Im Vordergrund kniet Rochus vor dem Tor des Spitals, den Pilgerhut in der Hand. Er verlangt Einlaß von dem Verwalter. Dieser, in der seitlichen Tür des Krankenhauses stehend, versucht vergeblich den Heiligen von seinem Vorhaben abzubringen, indem er ihm die bevorstehenden Gefahren eindringlich schildert. Das Haus ist durch eine große Öffnung der Frontseite wie auf dem vorigen Bild von außen und innen zugleich sichtbar. Es ist reich dekoriert und trägt am Sockel das von Burckhardt erwähnte antike Relief. Im Innern des Hauses sehen wir dann Rochus



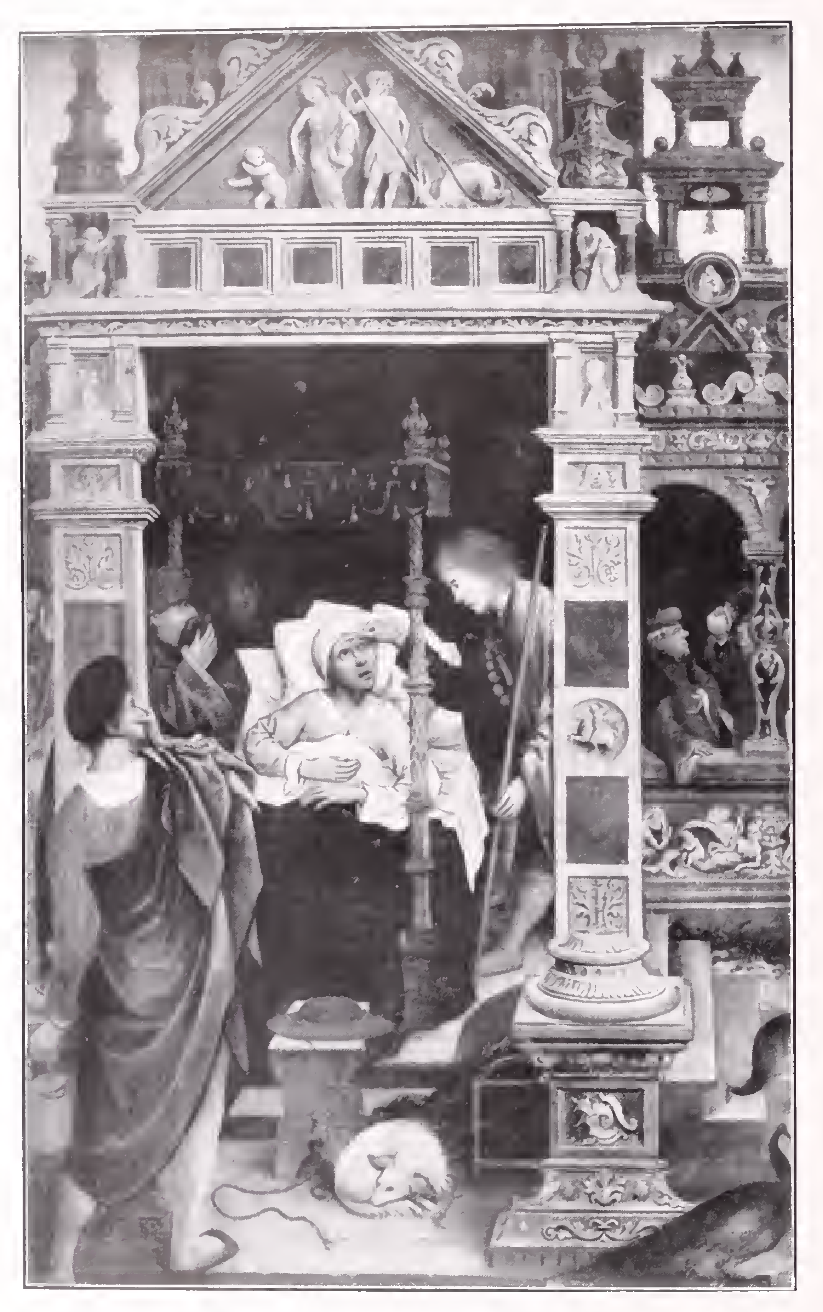
BERNART VAN ORLEY
DIE LEIBLICHEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT

bei den Kranken, die er heilt, indem er das Kreuzeszeichen über ihnen macht. Er ist ohne Bedenken in demselben Haus mehrfach dargestellt: vorn bei einer Frau, die schmerzerfüllt, mit gelösten Haaren auf ihrem Lager liegt, während ein gut gekleideter Bürger gerade die Treppe heraufkommt; weiter hinten bei einem Mann. Eine Krankenschwester steht daneben. Noch ein dritter Raum wird sichtbar, in dem eine Gestalt, die das Gesicht in den Kissen birgt, zu schlafen scheint. Im zweiten Stock erscheint dann Rochus abermals an einem Krankenlager. Von der Altane davor schaut ihm ein Mann, der sich vor dem Pesthauch zu schützen sucht, zu. Die ganze Darstellung beruht sicherlich auf Beobachtung des wirklichen Lebens. Die gotische Kirche im Hintergrund mit dem mächtigen Turm könnte die Jakobskirche sein. Wiederum ist hier auf die Wiedergabe der durch die Krankheit hervorgerufenen Affekte der Hauptwert gelegt. Auch die Farbe muß zur Verdeutlichung des Erzählten dienen. Das Inkarnat der Kranken ist, wie das der Elenden auf dem vorigen Bild, grau und unterscheidet sich deutlich von der Gesichtsfarbe der Gesunden, besonders des Heiligen. Sein helles Antlitz mit den blonden Haaren hebt sich klar von seinem roten Mantel über blauem Gewand und dem schwarzen Pilgerhut ab.



ST. ROCHUS WIRD PILGER
Text S. 171. Vgl. Abb. S. 172

4. St. Rochus in Cesena, einer anderen Stadt des Kirchenstaats. — Hier war wieder das gleiche Thema wie im vorigen Bilde gestellt; doch besitzt der Künstler genügend Gestaltungskraft, um eine Wiederholung zu vermeiden. Der Heilige kommt abermals von hinten durch ein Tor geschritten. Diesmal jedoch liegt vor ihm eine enge Straße, die an einer Stelle durch eine Bahre und Leichenträger gesperrt wird. Aus einem halbverfallenen Palast wird der Sarg herausgetragen. Der erste Besuch des Heiligen gilt wieder dem Krankenhause, doch ist dem Moment der Heilung der Spitalskranken nicht das Hauptgewicht beigelegt. Das furchtbare Unglück, das die Pest heraufbeschwört, wird im Vordergrund an einzelnen markanten Beispielen geschildert. Eine Mutter, die schon den Todeskeim in sich spürt, umschlingt und küßt verzweiflungsvoll ihr kleines Kind. Ein älterer Bürgersmann hält das schmerzvolle Antlitz in die Linke gestützt, sein rechter Arm hängt energielos über eine Mauer herab. Ein vornehm gekleideter Herr ist auf der Straße hingesunken. Eine Frau, wohl eine



ST. ROCHUS HEILT EINEN KARDINAL
Text nebenan. Vgl. Abb. S. 175

zeichnet hat, vertrauensvoll an. Ein heraneilender Mann, vorn als Rückenfigur gegeben, wohnt der Heilung bei, ebenso zwei ältere Leute zur Seite des Betts, die wahrscheinlich die Ärzte darstellen. Man sieht sie nochmals rechts unter einer Arkade, wie sie konferieren und das Uringlas prüfen. Links war wieder ein Stadttor und eine Straße gegeben, durch die der Heilige zum Kardinal schreitet. Leider ist dieses Stück des Bildes fast ganz abgeschnitten. — Auf dieser Tafel ist verhältnismäßig wenig erzählt. Umsomehr Wert ist auf die Ausgestaltung der Szenerie gelegt, und zwar wieder im doppelten Sinne: einerseits in der Betonung des realen Stillebens, des Bänkchens mit dem Kardinalshut, des zusammengekauerten Hündchens, des mit einem Tuch drapierten Koffers, anderseits in der Dekorierung der Gebäude mit Ornamenten und skulpturalem Schmuck. Das Tondo, das an Raffaels Madonna della Sedia erinnert, der Fries mit dem Fischweibchen und die Medaillons scheinen auf italienische Renaissancewerke zurückzugehen. Dagegen mag das Giebelrelief mit dem Drachentöter und die trauernde Frauenskulptur eine Umgestaltung antiker Plastik sein.

6. St. Rochus wird vom Papst gesegnet. — Der Heilige hat den Pilgerhut und Stock abgelegt und beugt sich tief mit gefalteten Händen vor dem Papst, der seine behandschuhte Rechte segnend erhebt. In vollem Ornat, hält er in der Linken den Hirtenstab. Die Schleppe seines Mantels wird von einem Knaben getragen. Zur Seite des Rochus kniet der Kardinal und erzählt die Geschichte seiner Heilung. Zwei weitere geistliche Würdenträger stehen daneben. Das Rot ihrer Mäntel gibt dem Bild den farbigen Hauptakzent. Die Szene spielt auf dem Petersplatz in Rom. Sprachen schon die Architekturen der vorher

Krankenpflegerin, da sie ein schützendes Tuch über dem Mund trägt, stützt seinen Kopf, während St. Rochus voll Anteilnahme neben ihm kniet und wiederum das Kreuzeszeichen macht. Eine zweite Frau schaut mit gefalteten Händen zu.

5. St. Rochus heilt in Rom einen pestkranken Kardinal (Abb. S. 174). — In einem Hallenbau von italienischem Renaissancecharakter liegt der Kranke in reich geschnitztem Bett, halb in seinen Kissen aufgerichtet. Er blickt den Heiligen, der das Kreuz auf seine Stirn ge-



BERNART VAN ORLEY — ERWÄHLUNG UND TOD DES HL. MATTHIAS

Text S. 181. Vgl. Abb. S. 174

beschriebenen Bilder dafür, daß der Künstler Italien gesehen hat, so findet hier diese Annahme ihre Bestätigung: der Architekturkomplex im Hintergrund ist eine Wiedergabe des Vatikanischen Palastes und der 1610 abgerissenen Loggia della Benedizione. Ein Vergleich mit der Zeichnung des Vatikans von Grimaldi,[1]) die aber nur einen Teil des auf dem Bilde dargestellten Gebäudes bringt, und mit einem ca. fünfzig Jahre späteren Kupferstich des Marten van Cleve ergibt den schlagenden Beweis. Gegenüber den Übereinstimmungen sind die Unterschiede gering und resultieren nur aus der verschiedenen künstlerischen Auffassung. Der Meister der Rochuslegende gibt noch keine vollkommen getreue Vedute, sondern trifft kleine, seinem Geschmack entsprechende Veränderungen. Die Loggia della Benedizione hat dem Originalgebäude entsprechend fünf Achsen; anstatt aber die Säulen der Eingangshalle bis zum geraden Gebälk durchzuführen und die Bogenöffnungen in die Intervalle zu legen, läßt der Künstler die Bogen auf den Säulen aufruhen und stellt gotisch drapierte Statuen vor den Bogenansatz. Die oberen Stockwerke trugen auch in Wirklichkeit schräge Dächer, sind aber ohne die Archivolten zwischen den Säulen gezeichnet. Ein Ornamentfries ist willkürlich eingeschoben. Ebenso lassen sich in den Nebengebäuden einige unbedeutende Veränderungen speziell in den Türumrahmungen konstatieren. Anderseits begegnen wir genauestem Detailstudium, z. B. in den Turmlaternen. Zwischen der Ansicht unseres Bildes und der Wiedergabe des geschickten Marten van Cleve bestehen weitere Differenzen, weil beide Künstler nicht denselben Standpunkt bei der Skizzierung innehatten und der Meister des Rochusaltars hier wie auch sonst nicht die Tiefendistanz wahrt. Er baut infolgedessen den ganzen Baukomplex mehr in die Höhe und schachtelt in- und übereinander nach Art der Primitiven. So ist der Turm des Vatikans viel zu weit nach vorn geschoben. Die Architektur ist belebt durch kleine Schilderungen aus dem Kardinalsleben.

7. St. Rochus wird in Piacenza von der Pest ergriffen. — Mit aschgrauem Gesicht, das linke Bein mit der Pestbeule hochziehend, sitzt der Heilige auf seinem Leidenslager. Ein hereinschwebender Engel tröstet ihn. Im Mittelgrund reden zwei Männer mit wahren Schurkengesichtern auf den Spitalsverwalter ein, der den Kopf zur Tür herausstreckt. Ein vierter Mann scheint zu vermitteln. Offenbar handelt es sich um die Ausweisung des Heiligen aus dem Krankenhaus. Etwas weiter vorn liegt in demselben Hof St. Rochus. Es ist nicht klar, ob man ihn schon hinausgeworfen hat, oder ob er hier durch seine Krankheit überrascht worden und zusammengebrochen ist. Doch scheint das letztere wahrscheinlicher, weil er im anderen Fall räumlich und geistig enger mit der Männergruppe verbunden wäre. Jedenfalls sehen wir im Hintergrund den armen Kranken auf mitleiderregende Weise zum Tore hinaushumpeln.

8. St. Rochus im Walde. — Der Heilige ist in einer Waldeslichtung zum Gebet niedergekniet. Sein offener Ranzen mit Früchten und Gemüse und sein Messer liegen neben ihm. Links in einem Gartenpavillon speist Gothard, ein vornehmer Mann, mit Frau und Freund. Verwundert sehen sie, wie ihr Hund ein Brot vom Tische nimmt. Gothard folgt dem Tier in den Wald, wo es dem Heiligen das Brot bringt Die rote Mütze des Edelmanns leitet den Blick auf die kleine Nebenszene. In diesem Bild bot sich dem Künstler eine neue Aufgabe: die Darstellung der Landschaft. Der Baumschlag und einzelne Motive, wie die zwischen Hügeln eingebettete Mühle, die Rehe und Häschen deuten auf einen gewissen Zusammenhang mit Patinier. Der Vordergrund aber, wo Mai-, Glocken-, Stern- und Gänseblümchen, ein Schmetterling usw. mit großer Sorgfalt, eins neben dem andern, gegeben sind, erinnert noch an die Art eines Rogier van der Weyden. Der Schwierigkeit des dreidimensionalen Aufbaus der Landschaft ist gut durch die Wahl des welligen Terrains mit seinen vielfachen Überschneidungen und durch Anlage von Wegen, die in die Tiefe führen, begegnet. Bewaldete Höhen, die Kastelle tragen, und in blauen Dunst gehüllte Berge schließen die Fernsicht ab. Die Hauptfigur ist noch nicht mit der Landschaft zusammengesehen. In der Art, die Figuren frei in den offenen Raum zu stellen, sind andere gleichzeitige Künstler überlegen; aber nirgends wird die Stimmung der Landschaft, die Traulichkeit des Waldes uns so nahe gebracht wie hier.

9. St. Rochus wird von der Pest geheilt. — Im Mittelpunkt sitzt der Heilige noch krank in einer Waldlichtung. Die Behutsamkeit, mit der er seinen Verband abnimmt, läßt erkennen, wie sehr die Pestbeule schmerzt. Hirsch, Reh und Hasen schauen ihm zu. Im Vordergrund wird durch einen Engel die Genesung vollzogen. Ihr augenblicklicher Eintritt zeigt sich an der braunen gesunden

[1]) Abb. bei Müntz: Les arts à la cour des papes. Paris 1898

Gesichtsfarbe des Heiligen. Der Engel, eine in der Körperhaltung etwas mißglückte Gestalt, hat große graubläuliche Flügel und trägt, noch nach Art der Engel des 15. Jahrhunderts, das Pluviale. Der Wald ist in der Weise des vorigen Bildes behandelt. An neuen Motiven findet sich ein Bächlein, über das eine Brücke führt und in dem ein Häschen sich spiegelt, und eine Laube, die sich Rochus aus Ästen gebaut hat. Oben auf dem Bergrücken liegt eine Burg. Eine Mauer mit festem Turm umgibt das Wohnhaus und die Schloßkapelle. Zwischen bewachsenen Felsstücken und dichtem Gesträuch führt der Burgweg ins Tal, auf dem Gothard beladen hinabschreitet. Er will auf den Rat des Heiligen den Armen mit Speise, Trank und Kleidung beistehen. Dieses kleine Bild im Bilde bringt den Reiz einer Mittelgebirgslandschaft, die Romantik eines Schlosses auf einsamer Waldeshöhe zum vollen Ausdruck.

10. St. Rochus heilt die Tiere. Der Künstler hat die Darstellung des Predigens der des Heilens vorgezogen, weil er sie ausdrucksvoller gestalten konnte. Der Heilige sitzt auf einer Erdbank; rings um ihn sind die Tiere geschart, die seinen Worten lauschen. Nach der Art des Zuhörens sind sie vortrefflich individualisiert. Das Dromedar hat seinen Kopf weit vorgestreckt, um kein Wort zu verlieren, das Einhorn hält nachdenklich sein Haupt gesenkt; das Reh mit gestrecktem Hals und gespitzten Ohren scheint nur mühsam folgen zu können. Der Fuchs hört mit überlegener Miene zu. Trotz dieser anthropomorphen Auffassung sind die Tiergestalten realistisch behandelt. Man sieht, daß der Künstler Hirsch und Reh, den Affen, den Fuchs und auch das Dromedar aus eigener Anschauung kannte. Das Einhorn dagegen ist in der üblichen Weise, der Löwe wie ein Wappentier stilisiert. Das hinter dem Reh liegende Tier und das Monstrum vorn rechts sind nicht sicher zu benennen. Dem Wunder sieht eine Männergruppe, durch das Gebüsch halbverdeckt, zu. Weitere Beschauer, darunter ein Bürger mit seinem kleinen Buben an der Hand, nähern sich von der andern Seite. In der Landschaft ist diesmal ein weiter Ausblick zu geben versucht. Ähnlich den Landschaften Patiniers zieht sich ein Flußlauf mit einspringenden Landzungen, die Kastelle tragen, dahin. Ebenso erinnert der groteske Felsenaufbau an diesen Maler. Hoch ragt links eine feste Burg auf; es ist wieder das Besitztum Gothards, der einer Anzahl von Bettlern milde Gaben spendet.

11. St. Rochus kehrt nach Montpellier zurück. In der Heimat des Heiligen ist inzwischen ein Krieg ausgebrochen. Rochus, der unerkannt bleibt, wird als Kundschafter verhaftet. — Vor einem in dichtem Grün liegenden Bauernhaus haben zwei Landsknechte den Heiligen gepackt. Sie führen ihn vor das Gefängnistor und übergeben ihn dort dem Kerkermeister. Rochus hält den Kopf nachgiebig gesenkt. Dem Leben abgelauscht ist die preziöse Art, wie er mit der Linken seinen Mantel auf dem Rücken gebauscht hält. Das Gefängnis ist ein großes, kastellartiges Gebäude. Die Fensterform, die Lisenen, verraten, daß es noch aus romanischer Zeit stammt. Nach der Weise gleichzeitiger Antwerpner Künstler, die eine besondere Vorliebe für die Darstellung von Ruinen hatten, ist das obere Stockwerk halb zerfallen und mit Moos bewachsen; unten aber sind die dicken Mauern noch festgefügt und unversehrt. Aus einem der stark vergitterten Fenster blickt ein Gefangener auf die Szene am Tor. Obgleich nur bis zum Mund sichtbar, spricht doch die Neugierde deutlich aus seinem Gesicht. Rechts zeigt sich hinter den Eisenstäben das leidensvolle Antlitz des Heiligen. Gothard reicht ihm Speise und Trank zur Erquickung. Sein Hündchen bildet mit dem Korb, dem Krug auf der Bank und den an der Mauer befestigten Verschlußvorrichtungen ein hübsches Stilleben. Die Geschütze, die Kanonenrohre und die Kugeln sollen den Kriegszustand andeuten. Aus der Ferne reitet ein reisiges Heer heran, eine brennende Burg hinter sich lassend. Mit dieser Miniaturgruppe ist die Illusion eines großen, in Reih und Glied heransprengenden Heeres erreicht. Der Wald starrender Lanzen dient als hauptsächlichstes Hilfsmittel dazu.

12. Der Tod des Heiligen (Abb. S. 179). — Auch die letzten Szenen aus dem Leben des heiligen Rochus spielen im Gefängnis; aber der Maler, dessen Bildvorstellungen sich offenbar drängten, wollte den gleichen Bau nicht wiederholen. Indem er eine Verbindung zwischen Anfang und Ende der Legende herstellt, bringt er wie auf dem ersten Bild eine auf ornamentierten Pfeilern aufgebaute Renaissancehalle, und wie dort trägt ein Pfeiler die Jahreszahl 1517. Die prächtig dekorierte Architektur füllt den größten Teil der Bildfläche und hat trotz der schweren Eisengitter wenig mit einem Kerker gemein. Das Gebäude baut sich turmähnlich in mehreren Stockwerken mit Umgängen auf. Dieser Renaissancearchitektur ist der gotische Turm der Antwerpner Kathedrale in einer Wiedergabe gegenübergestellt, die der Schönheit des Vorbilds

ganz gerecht wird. Im oberen Stockwerk des Gefängnisses schaut wieder der Heilige durch das Gitter; er wird von einem auf der Altane stehenden Engel getröstet. Unten beichtet Rochus vor der Kommunion. In seiner ganzen Haltung, seinem Blick kommt seine Inbrunst zum Ausdruck. Der Geistliche hört mit aufgestütztem Ellenbogen und geschlossenen Augen zu. Das Ciborium und eine Laterne stehen neben ihm auf dem Tisch. Durch das Gebäude hindurch sieht man Rochus tot am Boden liegen. Zwei Engel tragen seine Seele gen Himmel. Zu spät erkennen die Lauschenden draußen, wer der Gefangene war. Durch das Stadttor wird dann der Sarg in feierlichem Zuge zur Kirche geleitet.

Die Rückseiten der Bilder waren mit Grisaillen geschmückt; die des ersten, fünften, sechsten, achten, zehnten und zwölften Bildes sind erhalten.[1]) Sie stellen dar: St. Rochus mit dem Hund — St. Hieronymus mit dem Löwen — St. Hadrian mit Amboß, Hammer, Degen und einem Löwen — die heilige Gudula, der ein Engel die vom Teufel ausgeblasene Kerze wieder anzündet — die Madonna mit dem Kinde an der Brust und Jakobus den Älteren als Pilger, in einem Buche lesend. Jede der Figuren ist in ein rundes Medaillon hineinkomponiert. Diese Form verlangte eine sitzende oder kniende Stellung und tut den Figuren öfters Zwang an. Die Medaillons heben sich von rotem Grunde ab. Die überstehenden Ecken der Tafeln füllt Rankenwerk mit Spiralen. Die Grisaillen sind ihrer Auffassung und Durchführung nach von derselben Hand wie die Legendenszenen.

Der Zyklus ist von Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der niederländischen Kunst, weil er die alten und neuen Tendenzen der Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts vereinigt. Einer primitiven Bildanschauung entspricht die Häufung zahlreicher Szenen auf einer Tafel, so daß die Gestalt des heiligen Rochus mehr als dreißigmal in dem Zyklus erscheint. Diese Art der Darstellung ist in der Malerei des 15. Jahrhunderts häufig, tritt aber im 16. Jahrhundert zugunsten einer größeren Bildeinheitlichkeit zurück. Von jeher wurden gern Architekturen zur Scheidung der einzelnen Vorgänge verwendet, und zwar hat unser Künstler das alte bühnenmäßige Schema dieser Bauten mit einer großen vorderen Öffnung für die Beschauer des Bildes und einen kleineren seitlichen Eingang für die dargestellten Personen beibehalten.

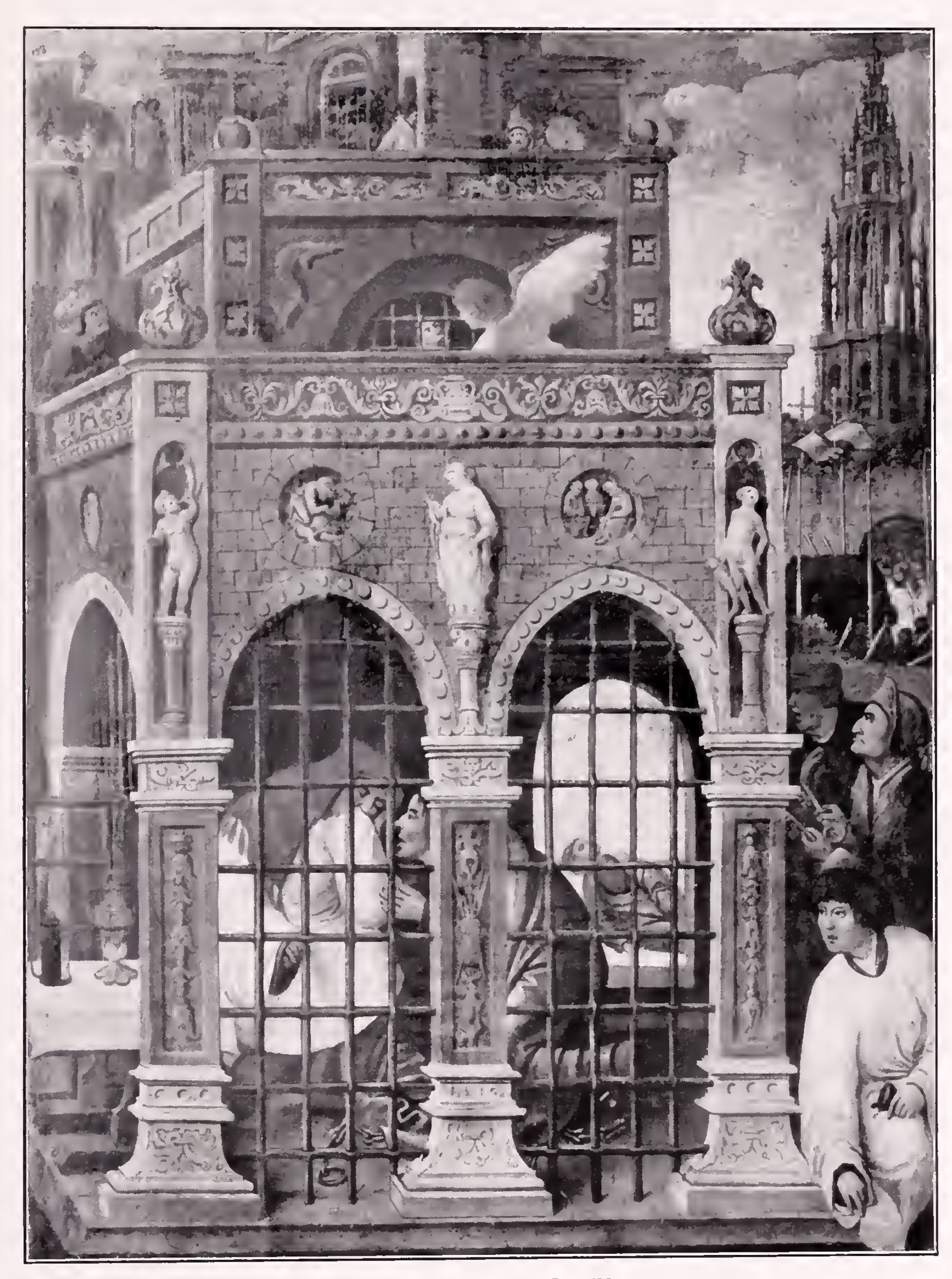
Die Figuren des Rochusaltars, die noch nicht die Breite und die runde Modellierung der Renaissance haben, sind steif. In ihren Bewegungen macht sich oft eine gezwungene Übertreibung geltend. Der Künstler will eben um jeden Preis ausdrucksvoll sein, beherrscht aber dazu noch nicht genügend die menschlichen Körperformen. Der Mangel an anatomischen Kenntnissen bedingt auch, wie schon bei den Bettlertypen ausgeführt wurde, eine gewisse Einförmigkeit in der Körper- und Gesichtsbildung. Die kleinen Hintergrundsfiguren, wo nur der allgemeine Bewegungseindruck festgehalten zu werden brauchte, gelingen ihm besser. Seine Perspektive ist trotz des Aufenthaltes in Italien eine gefühlsmäßige geblieben. Die einzelnen Häuser ordnet er meist einem Horizontpunkt unter; mehrere Gebäude aber auf demselben Bild sind von verschiedenem Standpunkt gegeben, so daß das Terrain nach hinten ansteigt. Infolgedessen ist die Verbindung der knienden und sitzenden Figuren mit dem Erdboden nicht immer erreicht So schwebt z. B. der heilige Rochus auf dem vierten und zwölften Bild in der Luft, anstatt zu knien, und der tote Rochus liegt nicht fest auf der Erde. Perspektivisch besser sind die in den Betten liegenden Figuren, die von vorn nach hinten in starker Verkürzung gesehen sind.

Alles dies spricht dafür, daß wir es hier mit einem noch im 15. Jahrhundert wurzelnden Künstler zu tun haben; modern im Sinne der Zeit ist dagegen das Bestreben des Künstlers, die Legende möglichst lebendig zu gestalten. Infolgedessen wird neben der Hervorkehrung des Psychischen das Detail stark betont. Es kommt dadurch ein genremäßiger Zug in die Bilder, die vom kulturhistorischen Standpunkt äußerst interessant sind. Auf koloristische Reize legt der Künstler keinen Wert; seine Farbenskala ist einfach und wenig mannigfaltig. Dasselbe kräftige Rot und Blau wiederholen sich auf jedem Bild und dienen dazu, den Blick auf die Hauptpunkte zu lenken; doch ist bei der sorgfältigen Durchbildung aller Dinge die Licht- und Schattenverteilung gut beobachtet. In den Hintergründen verrät der Künstler eine beschränkte Kenntnis der Luftperspektive.

Eine besondere Stärke des Künstlers liegt in seiner äußerst abwechslungsreichen Architekturdarstellung, der eifrige Studien sowohl in seiner Heimat wie in Italien zugrunde liegen müssen.

Die Rochusbilder erbringen den Beweis,

[1]) Die übrigen Bilder, die nach Lerius keine Grisaillen besitzen, sind so an der Mauer befestigt, daß ich die Rückseiten leider nicht sehen konnte, doch werden sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch bemalt gewesen sein.



DER TOD DES HL. ROCHUS
Text S. 177 u. 178

daß manch ungenannt gebliebener Künstler schon gleichzeitig mit Gossart und Bernart van Orley, die nach den Berichten die ersten Romfahrer waren, die italienische Studienreise unternommen hatten. Während aber die fremden Eindrücke den Stil Gossarts und Orleys von Grund auf umwandeln, beschränkt der Meister des Rochusaltars die italienische Formgebung auf die Architektur, also noch auf dasselbe Gebiet, wie die Brügger-Schule des ausgehenden 15. Jahrhunderts, wenn er auch die Renaissancedekoration in reicherem Maße und mit weit größerer Auswahl der Motive anwendet. Auch dies bekundet, daß der Künstler einer älteren Generation angehört. Die Ornamente sind fein und leicht durchgebildet, so daß ihre Verbindung mit gotischen Schmuckelementen eine durchaus harmonische ist. Die reiche Dekorierung der Architekturfassaden mit figürlicher Plastik ist durch den novellistischen Zug des Künstlers bedingt. Er gibt zahlreiche Heilige mit ihren Attributen und mehrmals die Madonna mit dem Kind; er erzählt in Reliefs von Moses mit den Gesetzestafeln, von Joseph im Gefängnis, von Samson, der dem Löwen den



DER HL. ROCHUS WIRD VOM PAPST GESEGNET
Text S. 174

von Entstehungszeit und -ort keine weiteren Folgerungen ziehen. Außerdem stehen ihnen durchgreifende Unterschiede sowohl in der Bildauffassung wie in der Stilistik gegenüber.

Die Antwerpner Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts hatte sich nicht selbständig entwickelt, sondern schöpfte aus den Errungenschaften der übrigen niederländischen Schulen. Daraus resultierte technische Gewandtheit, aber auch Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit der Mache und ein gewisser Manierismus. Die Antwerpner Maler legten vor allem Wert auf die dekorative Bildwirkung. Künstlerische Phantasie und Gestaltungskraft traten in den Hintergrund. Bezeichnend dafür sind die zahllosen Epiphanien, die zwar das Thema variieren, aber doch dasselbe Grundschema beibehalten.

Diesem künstlerischen Charakter entsprechen die »epischen« Rochusbilder mit ihrem Reichtum an Ideen, mit ihrer mühsamen, aber ausdrucksvollen Zeichenführung nicht; eher weisen sie auf die Brüßler Schule.

Unsere Kenntnis der Brüßler Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist leider noch sehr lückenhaft, so daß nicht viel Vergleichsmaterial zur Verfügung steht. Mit Coliyn de Coter hat unser Künstler den kantigen Kon-

Rachen aufreißt usw. Auch die Mythologie zieht er, wie schon oben bemerkt, heran.

Es ergibt sich die Frage, wer dieser Künstler, der im Jahre 1517 schon in reiferem Alter stand, gewesen ist. Obgleich der Rochusaltar in Antwerpen gearbeitet ist, scheinen die Bilder doch kaum dieser Malerschule anzugehören. Eine gewisse Übereinstimmung in der Wahl einzelner Motive — für die Landschaft sei nochmals auf Patinier, für das Beiwerk auf den Meister des Todes Mariae hingewiesen — ist allerdings vorhanden. Aus ihr lassen sich aber bei der Gemeinsamkeit

tur, die scharfe, brüchige Faltengebung, überhaupt die harte Zeichnung gemeinsam. Die Geißlung Christi und das Ecce homo in der Kirche zu Beyghem, zwei Tafeln der Brüßler Schule von unbekannter Hand,[1]) weisen eine dem Rochusaltar ähnliche Typenbildung auf, die besonders in der Profilstellung deutlich wird. Auch hier das Bemühen um den seelischen Ausdruck, und daraus folgend die Neigung zur Karikatur; auch hier noch die

[1]) Abbildungen bei P. Wytsman, Tableaux anciens peu connus en Belgique. Brüssel 1903.



AUS DEM LEBEN DES HL. ROCHUS
Städt. Museum in Brügge. Text S. 182

Wiedergabe zahlreicher Vorgänge auf einer Tafel und ihre Gruppierung mit Hilfe der Architektur. In der Qualität stehen diese Bilder, die weder bezeichnet noch datiert sind, unter dem Rochuszyklus.

Auf die Brüßler Schule hat auch schon Burckhardt hingewiesen, indem er Jan van Coninxloo nannte (s. oben).

Persönliche Beziehungen hat der Meister des Rochusaltars offenbar zu Bernart van Orley gehabt, der, um 1492 geboren, 1518 bereits in den Dienst Margarethes von Österreich trat und eine angesehene Stellung in der Brüßler Malerschule einnahm. Auf dem Wiener Altar, einem Jugendwerke Bernarts, vollzieht sich die Ermordung des heiligen Matthias unter einer Halle, die überraschende Ähnlichkeit mit dem Pavillon hat, in dem der pestkranke Kardinal liegt (Abb. S. 175). Beide Architekturen bauen sich auf vier Pfeilern auf, die einen Kassettenfries tragen; darüber ein Giebeldreieck, das aber bei Bernart van Orley nicht das Figurenrelief zeigt. Rechts und links von der Kassettenreihe Figurengruppen in einem Renaissancetabernakel, unter ihr ein Gesims mit schmalen Ornamentstreifen. Den Abschluß der Pfeiler bilden hier und dort reliefierte Rechtecke mit Brustbildnissen. Diese Übereinstimmungen dürfen nicht aus der Gleichzeitigkeit erklärt werden, weil auf keinem anderen niederländischen Bilde eine ungefähr ähnliche Halle figuriert. Bernart van Orley ist zweifellos der entlehnende Teil; denn seine Renaissanceornamentik ist nicht so abwechslungsvoll, und außerdem kommen in seinen abweichenden Architekturteilen gotische Elemente zum Durchbruch. Auch die zweite Halle auf dem Wiener Bild schließt sich in der Gestaltung der Pfeiler aus Rechtecken, des Gebälks und des Daches an Bauten des Rochusaltars an, ebenso der kleine Pavillon auf dem linken Flügelbild. Nur das aus einer Verbindung von Renaissancegefäßen und Maßwerk bestehende Gesims ist Bernarts Erfindung. Auf den Rochusbildern findet sich wohl ein Neben-, nie aber ein solches Durcheinander der Formen beider Stilarten. Was die Darstellung der Figuren betrifft, so ist Bernart van Orley schon in diesem Jugendwerk der Geschicktere. Doch haben beide Künstler eine Vorliebe für häßliche, eckige Gestalten, für die sprechende Profilstellung und für ein Auslaufen der Drapierung in nachschleppenden wild bewegten Falten. Gemeinsam ist ihnen auch die etwas nüchterne Farbenbehandlung.

Das Kompositionsschema der Außenflügel von Orleys Hiobsaltar (1521) ist dasselbe, das der Rochusaltar mehrfach zeigt (Abb. S. 173). Auch Bernart van Orley stellt Loggien in den Bildraum, in resp. unter welchem die Hauptszenen stattfinden, während sich in den Hallen Nebenvorgänge abspielen. Die Interieurs sind auch hier realistisch, die Außenarchitekturen im italienischen Stil gehalten. Auf dem linken Flügel des Antwerpner Triptychons (1519 bis 1525) mit den sieben Werken der Barmherzigkeit, baut Bernart ganz in der Weise des Rochuszyklus mehrere derartige Pavillons hintereinander auf. Wie auf dem zweiten Rochusbilde ist eine Anzahl Armer und Elender davor gruppiert, die mit gleichem oder ähnlichem Gerät ausgestattet sind. Übereinstimmend ist ebenfalls die eigentümliche Darstellung einer Bettlerin, die auf dem Nacken einen kleinen Knaben trägt, der durch ein um ihre Stirn geschlungenes Band festgehalten wird. Das Profil dieser Frau weist die gleiche scharfgeschnittene Nase, die herabgezogenen Mundwinkel, das spitze Kinn wie die Bettlertypen in der Rochuslegende auf. Daß trotzdem beide Bilder so verschieden wirken, folgt daraus, daß das Werk Orley seiner späteren Periode angehört, die die italienischen Anregungen hinsichtlich Modellierung, Bewegung, Perspektive, Architekturdarstellung viel reiner und intensiver verrbeitet hat.

Der Anschluß des jungen Bernart van Orley an den Meister des Rochusaltars ist demnach unbestreitbar; auch der Grundzug ihrer künstlerischen Art, die Freude an lebhafter dramatischer Erzählung und an Charakteristik, die eine Bevorzugung häßlicher Gestalten mit sich bringt, ist die gleiche. Bernart van Orley hat die Malkunst bei seinem Vater erlernt. Es liegt der Schluß nahe, daß die Rochusbilder der Jakobskirche von Valentin van Orley herrühren. Valentin lebte von 1466 bis nach 1532. Von Geburt Brüßler, wurde er im Jahre 1512 Freimeister der Antwerpner Lukasgilde. Er nahm 1512, 16 und 17 dort Lehrlinge auf, war also damals in Antwerpen ein geschätzter Künstler. Im Jahre 1527 finden wir ihn wieder in Brüssel.[1]) Leider sind uns von diesem Meister keine bezeichneten Werke bekannt und ebensowenig Urkunden, die die Zuschreibung des Rochusaltars stützen. Vielleicht aber können die besprochenen Gemälde selbst darüber Auskunft geben. Auf dem Hallenpfeiler des ersten Bildes mit der Jahreszahl 1517 steht nämlich Aldeg. (soll heißen: Aldegrever). Diese Inschrift ist neu, rührt wahrscheinlich von der Restaurierung im Jahre 1850 her, möglicherweise also befindet sich unter der Übermalung die echte Bezeichnung.[2])

Weitere Werke von derselben Hand sind mir nicht bekannt. Im Zusammenhang mit den Antwerpner Tafeln ist noch ein Bild des Städtischen Museums in Brügge zu erwähnen, das ebenfalls die Geschichte des heiligen Rochus erzählt (Abb. S. 181). Während die Mittel- und Hintergrundsszenen selbständig erfunden sind, schließt sich die Komposition, die die Beschenkung der Armen wiedergibt, an das zweite Bild des Antwerpner Zyklus an. Der Maler dieser Tafel ist gewandter und legt den Hauptwert auf Zierlichkeit und Eleganz. Demgemäß ist die Stellung des Heiligen im Vergleich zu seinem Vorbild anmutiger, aber auch posenhafter, sein Gesicht wohlgebildeter, aber ausdrucksloser. Seine Kleidung ist äußerst sorgfältig durchgeführt. Die Bettler haben das Groteske abgestreift. Sie sind richtiger gezeichnet, doch wirkt ihr Elend nicht mehr so überzeugend. An die Stelle der abschrekkenden Gruppe von Krüppeln in kniender Stellung ist ein gut gekleideter Mann gesetzt, der gebückt einen Geldkasten heranschleppt. Diese Truhe ist dem Koffer, der auf dem Bilde des pestkranken Kardinals steht, in Form und Beschlag gleich, was für die Entstehung beider Bilder in demselben Atelier spricht. Das Haus des Heiligen, das schräg zur Bildfläche gestellt und zum größten Teil vom seitlichen Bildrand überschnitten ist, wirkt hier nur als Kulisse. Die Dekoration des Gebäudes schließt sich im oberen Teil eng an das Vorbild an. Die Raumgestaltung des Bildes ist ungeschickter als die der Antwerpner Tafeln. Es macht einen vollgestopften Eindruck. Das Bild mag von einem Antwerpner Werkstattgenossen gemacht sein.

Der Vergleich des Bildes in Brügge mit dem Antwerpner Zyklus lehrt am besten, welch reiche Vorstellungsgabe, welch überzeugende Darstellungskraft der Schöpfer der Rochusbilder von St. Jakob trotz unvollkommener Beherrschung der Ausdrucksmittel besaß. Gerade diese Eigenschaften sind in der gleichzeitigen niederländischen Kunst selten. Sie sichern dem Künstler eine selbständige Stellung in der Geschichte der Malerei des 16. Jahrhunderts.

Bestätigt sich die Zuschreibung der Bilder an Valentin van Orley, so wäre damit auch ein neuer Standpunkt für die Betrachtung der Jugendwerke Bernarts van Orley gewonnen.

[1]) A. J. Wauters, Les van Orley Valentin, Bernard, Pierre, Riccard. Biographie nationale 1901.

[2]) Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß für Orley leicht Aldeg gelesen werden konnte.



HEINRICH WADERE S. K. HOHEIT PRINZ LUITPOLD

Silberstatuette. Geschenk des I. Feldartillerieregiments an S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Es ist ein schöner Gedanke, den die Leitung der Secession in die Tat umgesetzt hat, jedesmal dann, wenn die geräuschvollen Sommerausstellungen, die großen Kunstmärkte ihre Pforten geschlossen, eine stille Schau abzuhalten über das Schaffen einzelner ihrer Persönlichkeiten. Wir lernen da uns versenken in das Wesen ihrer Kunst, blicken in ihre Werkstatt und begleiten die Künstler vom Anfangsstadium ihres Schaffens bis zur ausgereiften Meisterschaft. Daß in solchen Vorführungen ein großer Vorteil für den Kunststudierenden ruht, ist sicher, und wer die Augen dazu hat, um zu sehen, der wird auch bald erkennen, daß alles Wirken stets unter dem Einfluß der Zeitströmung stand und manches, was früher bedeutungsvoll erschien, wird nach Jahren erklärlich und verständlich. Den drei Künstlern, welchen diesmal die Ausstellung gewidmet ist, sind: Hugo v. Habermann, † Otto Reiniger und Hermann Hahn. Des letzteren Werke nehmen den Mittelraum ein, der ausschließlich für Plastik seinerzeit geschaffen wurde. Mehr als ein halbes hundert Arbeiten füllen den Raum, und wenngleich vieles von dem Gebotenen schon bekannt ist, so begrüßen wir dennoch das eine oder andere Neue. Hahn vereinigt als Bildhauer alle jene Qualitäten, die wir speziell als Münchner Plastik bezeichnen können. Die Schulung der Münchner Akademie, die Art des verstorbenen Rümann ist ebenso noch erkennbar, als der Versuch, aus alter Kunst, namentlich der Renaissance, das Gute zu holen. Dann setzt die spätere Zeit ein mit Reminiszenzen an die Antike, ja sogar die Gotik steht hier oder dort in den neuesten Werken Pate. Dessenungeachtet gibt Hahn sehr viel von seinem eigenen Können hinzu und sind es hauptsächlich die Büsten, Statuetten, Münzen und Plaketten, die über seine Kunst einen erfreulichen Überblick gewähren. Volle Beachtung verdienen auch die fünf Kinderfiguren zum Bremer Brunnendenkmal; eine stark an die Antike erinnernde Personifikation »Amerika« und mehrere, ebenfalls auf diese Kunstsprache zurückführende Reliefs für das Kurhaus zu Wiesbaden. Unter den Büsten ragen hervor diejenigen von Fritz Aug. von Kaulbach, des Geheimrats Ed. Wölfflin, des Bildhauers Alex. Oppler, des Direktors Emil Taussig und einer distinguierten Dame mit Perlschnüren im Haar. Am feinsten aber wirkt eine träumerisch blickende junge Schöne in Marmorrelief. Als sehr beachtenswerte und räumlich größte Arbeit gilt der junge, nackte Reiter zu Pferd, von schlichter, einfach-großzügiger Modellierung, der auch auf der letzten Internationalen Ausstellung den Beifall der Preisjury fand.



FRIEDRICH WIRNHIER (MÜNCHEN) PORTRÄT

Otto Reiniger, einer der bekanntesten Maler der Secession, den seine Kollegen leider so früh verloren, gehörte mit zu



Altarbild in der Stadtpfarr-kirche zu Traunstein o o o

FRIEDRICH WIRNHIER (MÜNCHEN)
DER HL. JOSEPH



FRIEDRICH WIRNHIER PORTRÄT

den eifrigsten Ausstellern. Jetzt erst, nachdem in den verschiedenen Sälen seine umfangreiche Lebensarbeit verteilt ist, erkennt man, welch hervorragender Landschafter er war. Es drängt sich auch hier wieder der Gedanke auf, wie oft ein Künstler unter der großen Menge verschwinden kann, den man zu Lebzeiten vielleicht nur ab und zu, wenn auch mit bedeutenden Werken, zu sehen bekommt. Solch vereinzelte Bilder werden kaum beachtet, denn die Fülle des Gebotenen drängt zu raschem, allzu raschem Genießen. Erst in Vereinigung der Studien, Skizzen, Werke eines Künstlers kann eine gebührende Wertschätzung erhofft werden, und bei Reiniger zeigt es sich, daß wir hier einer merkwürdigen Künstlernatur, einer außerordentlichen Persönlichkeit begegnen. Vor allem sei betont, daß dieser Meister der Landschaft es wie wenige verstand, seine eigene seelische Stimmung, seine Welt des Innenlebens, mit dem Geschauten in Einklang zu bringen. Sind seine Werke auch selten Bilder in dem Sinne, daß in ihnen eine kompositionelle oder farbige Idee ruht, so weiß er doch seinem Motiv als Naturausschnitt ganz seltsame Noten abzuringen, so daß man alles andere darob vergißt. In großzügigen, breiten Strichen schildert er hier einen Abendfrieden von ergreifender Poesie, dort ein Frühlingsbild mit blühenden Bäumen, das von jener unbeschreiblichen Melancholie durchwoben, die selten einer echt deutschen Stimmungslandschaft fehlt. So friedvoll, ernst, unsäglich wehmütig mutet auch das Bild mit den blühenden Kirschbäumen (aus dem Jahre 1893) an, noch tiefer, strenger »Der Blick aufs Neckartal« aus der Nähe des Weißenhafs (1894). Unendlich weihevoll stimmt auch die »Schneenacht« (1907), in der nur die heiligen drei Könige fehlen, die zur Krippe eilen. Obgleich bei Reiniger die Motive recht einfach und schlicht sind, ja dieselben sich vielfach wiederholen, so weiß er stets einem und demselben Gegenstand neue Reize abzugewinnen und so oft er eine Luft gemalt, jedesmal ist sie anders gestaltet. Gerade in der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmung beruht Reinigers Stärke, man braucht da nur den leuchtend gelben Abendhimmel im »Feuerbachtale« zu betrachten. Hinzu kommt dann noch seine Virtuosität als Wassermaler. Einen ganz bestimmten Bach hat er sich als Objekt erkoren und hier studierte er alle Variationen der Tagesbeleuchtung und Wasserfärbung. Es ist ganz erstaunlich, wie dieser Maler es fertig brachte, das rasch hinplätschernde, hinstürmende oder -schießende Gewässer mit dem Pinsel festzuhalten. Wie im raschen Flug hier eine Sturzwelle kommt, sich überschlägt, dort wieder im Wirbel sich das Wasser dreht, hat wohl kaum ein zweiter so frei von künstlerischer Mache, so selbstverständlich hingeschrieben.

Der stärkste Künstler jedoch in dieser Trias ist Hugo Freiherr von Habermann, der Präsident der Münchner Secession. Von diesem hochgeschätzten Maler sind ja wohl den meisten Kunstfreunden die bekanntesten Werke in unauslöschlicher Erinnerung. Trotzdem ergibt sich, im Zusammenhang mit den früheren und frühesten Bildern, ein Überblick über das Gesamtschaffen, das eine eingehende Besichtigung und Würdigung herausfordert und verdient. Dabei fällt zuerst auf, daß Habermann schon in den Anfangswerken, ja man möchte sagen in den Schularbeiten »fertig« war. Ich für meine Person habe mich am längsten bei diesen Malereien aufgehalten, sie wiederholt aufgesucht und gefunden, daß hier vieles geschaffen wurde, das erstklassig genannt werden kann. Ob diese Erfolge einer tüchtigen Schulung, einer Tradition zuzuschreiben sind, ist ja gleichgültig, die Hauptsache ist und bleibt das Gute, das geleistet worden. Eines der frühesten Werke, »ein alter Spa-

nier«, dessen Kopf leider vermutlich durch ungünstige Plazierung in der Nähe einer Wärmequelle stark gelitten hat, spricht schon von altmeisterlicher Kraft und Gesundheit. Diesem reiht sich der »Mönch« vom Jahre 1875 an, den die Neue Pinakothek besitzt. Es folgt eine Reihe hochinteressanter Studien und Landschaften, unter denen das Bildnis der Mutter des Künstlers am wertvollsten erscheint. Hier erreicht der junge Maler einen Höhestand, den weiter fortzusetzen unmöglich erscheint, Habermann schlug auch einen neuen Weg ein, dessen Ziel in der Verfeinerung der Farbtöne lag. Die Studie von »Piglheins Atelier«, namentlich aber die »Dame mit dem Kapotthut« (1881) zeigen, was der Künstler wollte und erreicht hat. Immer weiter drängt es den Vorwärtsstrebenden, der dann in dem Bildnis einer »Signora di T.« eines der wundervollsten Bilder schuf, die je in München gemalt wurden; die Hände allein auf diesem Porträt bilden ein Meisterstück ersten Ranges und selbst Leibl hat ähnliche in solcher Qualität selten gemalt.

Es kam die Zeit, in der damals jeder Maler sein Genrebild fertigstellen mußte. Auch Habermann unterzog sich dieser Aufgabe und löste den Stoff »Ein Sorgenkind«, wenngleich beeinflußt von gewissen Schulregeln, doch in eigenartiger Weise. Das umfangreiche Bild, bezeichnenderweise der Berliner Nationalgalerie, nicht der einheimischen, gehörend, zeigt die kolossale Gewissenhaftigkeit, mit der der Künstler auch alles Beiwerk behandelte. — Das »Bildnis« nimmt nun mehr und mehr breiteren Raum in des Meisters Schaffen ein, und ist es vorzugsweise die moderne, hochelegante Dame, die wir in den verschiedensten Auffassungen kennen lernen. Habermann durcheilt alle Stadien, unruhig, beweglich, sucht er neue Formen, stellt sich neueste Probleme, dabei stets geschmackvoll in der Ausführung bleibend. So erscheint nichts, was er macht, alltäglich und gewöhnlich. Ein einmal erprobtes Rezept, nach dem so viele Maler ihr Bildnis einrichten, kennt Habermann nicht und dies unterscheidet ihn von der großen Zahl der handwerklich arbeitenden Porträtisten, die in Gefälligkeit und photographischer Treue ihr Endziel erblicken. Es wird eine Zeit kommen, wo man einsehen wird, was Habermann dem zeitgenössischen Kunstschaffen war und was seine Kunst bedeutet. Wir stehen nur noch zu nahe vor den modernen Erzeugnissen, um sie vorurteilsfrei betrachten zu können. Unter den weiblichen Akten Habermanns finden wir manches, was in technischer Vollendung einzig dasteht. Dabei erkennt man deutlich, wie das Bestreben des Schaffenden dahin zielt, mit den knappsten Mitteln alles zum Ausdruck zu bringen. Alles soll da sein, ohne gemacht zu erscheinen, wie wir dies in den Meisterwerken der antiken Kunst als höchstes Kunstprinzip zu erkennen vermögen. Franz Wolter

MALPAGA

Etwa 12 km von Bergamo entfernt, liegt in der Ebene das Schloß Malpaga, in dem Bartolomeo Colleoni seine alten Tage verlebt hat. Nur selten wird es von Reisenden besucht. Im Baedeker steht nur »Malpaga der Alterssitz Colleonis, mit schönen Fresken von Romanino«. Und doch ist es nicht schwer zu erreichen. Man fährt von Bergamo mit der Straßenbahn in 3/4 Stunden bis Cavarnago und geht dann in 20 Minuten bis dahin. Nur muß man sich einen Permesso von dem Besitzer Grafen Ronalli in Bergamo verschaffen.

Das Schloß ist der richtige Herrensitz aus der zweiten Hälfte des Quattrocentos und muß einst sehr fest gewesen sein. Jetzt sind noch die alten Zinnen erhalten. Rundum ist es von den Wirtschaftsräumen umgeben. Durch ein malerisches Eingangstor und über eine Brücke, die wohl die Stelle der alten Zugbrücke vertritt, gelangt man zu dem inneren Tor, das sehr schön ist.

Der malerische Hof ist von Loggien umgeben. Hier hat Romanino in Fresken das Kriegsleben Colleonis dargestellt. Manches ist etwas zerstört. Aber man kann doch alles gut erkennen. Die Darstellungen sind sehr lebendig, die Pferde gut.

Auf einem Bilde kniet Colleoni vor dem Papst, in dessen Diensten er auch gestanden hat. Auf einem anderen erinnert sein Bild zu Pferd an das berühmte Denkmal von Verrocchio.

Auf der Innenseite des Tors sieht man religiöse Darstellungen. Die Mitte bildet Christus am Kreuz, umgeben von Maria, Johannes, der sich durch



MOTIV VOM SCHLOSSE MALPAGA



ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE (ROM) FEST DER HL. PATRONIN VON ATZARA (SARDINIEN)
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

großen Ernst auszeichnet, und anderen Heiligen. Oben ist Gott Vater mit der Weltkugel, auf der man die drei Teile der alten Welt deutlich erkennt. Endlich schweben da noch Engel.

Zu ebener Erde tritt man in einen herrlichen Saal. In diesem hat Romanino das Friedensleben Colleonis gemalt. Die Fresken sind vorzüglich, sehr gut erhalten und farbenfrisch.

Da ist ein sehr lebendiges Turnier. Die Tribüne ist mit Zuschauern gefüllt. Es findet Ringelstechen statt. Die Preisrichter sind deutlich zu erkennen. Die Landschaft zeigt die Gegend von Bergamo.

Dann folgt ein Gastmahl. Colleoni sitzt als alter Mann am Tisch. Interessant ist der Anrichteraum und das Auftragen der Speisen. Das Ganze gibt ein anschauliches Bild, wie in dieser Zeit Gastmähler in vornehmen Häusern stattfanden. Es hat also auch ein großes kulturgeschichtliches Interesse.

In einem weiteren Bild sitzt Colleoni im Hof — anscheinend die Vorbereitung zum Krieg. Denn es werden Waffen und Ausrüstungsgegenstände verpackt. Das Bild zeichnet sich durch große Farbenpracht aus.

Ferner sieht man eine sehr lebendig dargestellte Falkenjagd. Endlich folgt der Zug Colleonis nach Malpaga, der sich durch große Ruhe und Geschlossenheit auszeichnet. Ein Fresko ist ganz zerstört.

Der schöne Kamin stammt aus der gleichen Zeit wie die Fresken. Auch die alte Holzdecke ist erhalten. Sie zeigt auf den Balken rote ornamentale Bemalung. Die alten Möbel sind verschwunden.

Eine offene Treppe führt zum oberen Stock herauf. Dort sind in einem Saal sehr zerstörte Fresken, die wohl auch von Romanino stammen; lauter einzelne große Figuren.

In einem anderen Raum befindet sich eine ausgemalte Nische, eine Madonna mit zwei Heiligen, voll tiefer Andacht, wohl auch von Romanino.

Sonst stehen die Räume vollständig leer. In manchen werden Körner aufbewahrt oder liegen Säcke. Von einer malerischen Loggia, am schönsten aber von dem zinnenbekrönten Turm, hat man einen guten Ausblick auf Bergamo und die Alpen. Das Schloß macht den Eindruck, als hätte es vier Jahrhunderte geschlafen und uns die Schönheiten der Kunst des Quattrocentos erhalten wollen. Wer es besucht, wird unvergeßliche Erinnerungen mitnehmen.

Wer sich über das im vorstehenden angeregte Stoffgebiet eingehend unterrichten will, sei auf das Werk von C. v. Grayeniz über Gattamelata und Colleoni und ihre Beziehungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, Leipzig 1906 (im 34. Band der Beiträge zur Kunstgeschichte) verwiesen, wo das weitere Material ausführlich verzeichnet ist.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen



JOSÈ M. LOPEZ MEZQUITA (MADRID) MEINE FREUNDE

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

OTTO REINIGER

Von HERMANN DIEBOLD (Stuttgart)

Ein schwerer Schlag für die deutsche Kunst war es, als am 24. Juli vorigen Jahres dem fruchtbaren Schaffen des erst vierundvierzigjährigen Professors Otto Reiniger durch den Tod ein jähes Ende bereitet ward. Ohne in München und in Berlin Anstoß zu erregen, darf man ruhig behaupten, daß mit Reiniger der bedeutendste deutsche Landschaftsmaler der Jetztzeit dahingegangen ist. Gewiß war er nicht der einzige große Deutsche, welcher der Natur ihre Schönheit und geheimen Regungen abzulauschen verstanden hatte, wohl aber der einzige, der mit solch außergewöhnlicher Monumentalität und organischer Kraft die ewige Gewalt der Schöpfung wiederzugeben verstanden hatte. Und doch sind seine Werke keine Kopien der Natur, vielmehr empfinden wir hier in erstaunlicher Wahrheit die Natur selbst. Und einer der berufensten unter seinen Kunstgenossen hat sich einst dem Meister gegenüber ausgesprochen: gar oft, wenn er da draußen in der Landschaft spazieren gehe, werde er an Bilder von Reiniger gemahnt. Gewiß, ein hohes Lob, das die Eigenart des Künstlers am besten kennzeichnet. Es ist bedauerlich, daß wir von Reiniger noch nie eine Gesamtausstellung seiner Werke bekommen konnten. Er selbst war jedem geschäftlichen Umtrieb feind, und diesem Umstand war es auch zuzuschreiben, daß die vor einigen Jahren geplante große Reinigerausstellung der Münchener Secession nicht ausgeführt werden konnte. Doch wurde dieselbe jüngst nachgeholt, da anläßlich der jüngsten Winterausstellung der Secession in München 76 Werke des Künstlers vorgeführt wurden.[1])

Der vielbetrauerte Künstler war im Jahre 1863 als Sohn eines Fabrikanten zu Stuttgart geboren. Sein Onkel war der bekannte schwäbische Landschaftsmaler gleichen Namens. Mit achtzehn Jahren trat er in die Stuttgarter Kunstschule ein, wo er unter Kappis sich vor allem der Landschaftsmalerei widmete. In München war er der Schüler Wengleins. Schon nach zwei Jahren lenkte er seinen Fuß nach Italien und verbrachte hier fünf Jahre in einsamem angestrengtem Studium der Natur. Reich waren die Studien und Eindrücke, die er von hier nach Deutschland zurücknahm, die aber glücklicherweise ohne Einfluß auf

[1]) Vgl. den Bericht S. 183. D. R.



JOSÈ MORENO CARBONERO DON QUICHOTTE UND SANCHO PANSA
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

seine Eigenart blieben. Reiniger hatte in Italien an Deutschtum in seiner Kunst nichts verloren und künstlerisch nur gewonnen; denn das verfeinerte Naturempfinden und den Sinn für die Größe und Breite des Stils hatte er von dort mitgebracht. Bald rang sich seine Persönlichkeit in seinen monumentalen Werken durch. Er hatte viel mit sich selbst und um sich gerungen und gekämpft und war immer seine ganz eigenen Wege gewandelt. Er hatte keine Schüler und war selbst niemandes Schüler. Denn so, wie er nur dem Trieb seines Genius folgte und sich keiner besonderen Richtung anschloß, so konnte auch ihm keiner folgen.

Reiniger hatte die Malerei nie als Selbstzweck betrieben. Sie war ihm nur Mittel zum Zweck, große Kunst zu schaffen. Sie war sein Ausdrucksmittel, um am Kleinen und meist Unscheinbaren in der Natur ihre unvergängliche Größe und Herrlichkeit zu zeigen. So bevorzugt heute die Landschaft unter den deutschen Künstlern ist, so hat es noch keiner so gut wie Reiniger verstanden, die Reize des Einfachen, wenig Beobachteten, die Poesie des Rauhen und Herben in der Natur, der stark nach frischer Erde duftenden Ackerfelder dem Auge und Sinn zu offenbaren. Reiniger ist der erste Vertreter jenes neuen Schönheitsideales in der Landschaftsmalerei, das sich Ende des vergangenen Jahrhunderts entwickelt hat und zu dessen Bannerträger auch die junge württembergische Künstlerin Kaspar-Filser gerechnet wird. Der Stuttgarter Meister arbeitete ohne jede Stimmungsmache, denn er fand in blühenden Bäumen, in regengetränkten Buchenwäldern eine genügende, ja überreiche Fülle von Schönheitsmotiven.

Hatte er auch nicht wie soviele seines Standes mit der zermürbenden äußeren Not des Lebens zu kämpfen gehabt, was wesentlich der Freiheit seines Stiles zugute kam, so war auch ihm manche Härte des Daseins nicht erspart geblieben. So lange er sich noch in seiner künstlerischen Entwicklung befand und um sein Ansehen in Fachkreisen kämpfen mußte, hatte er an seiner Gattin, der Tochter des bekannten Münchener Akademiedirektors von Schraudolph, eine treue Begleiterin. Und kaum war ihm die schuldige Anerkennung zuteil geworden, kaum hatte man ihn als einen unserer ganz Großen erkannt, da riß ihn mitten in seiner Schaffenskraft, ihn den soviel Verheißenden, ein schweres Nierenleiden auf das Krankenlager, dem dann bald ein Schlaganfall ein jähes Ende bereitete. Nicht lange vor seinem Tode sollte den Meister ein schwerer Schlag treffen, als im Jahre 1904 die herrlichsten seiner Werke durch einen Atelierbrand schwer beschädigt und zum Teil ganz ver-



JOSÈ MORENO CARBONERO (MADRID)
DER SOHN DES KÜNSTLERS



NICOLAS ALPERIZ (SEVILLA) UNGEFÄHRLICHES STIERGEFECHT
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

nichtet wurden. Das ganze Atelier war gefüllt mit dem Besten, was der Meister bis dahin geschaffen und was seinen Ruhm begründet hatte. Andern Tags sollte es zu einer Sonderausstellung nach Berlin geschickt werden. Nach diesem Unglück zog sich Reiniger auf sein Landhaus am Tachensee bei Weilimdorf zurück, wo er durch rastlosen Fleiß das Verlorene wieder zu ersetzen suchte. Und dann kam die tückische Krankheit, das Schrecklichste für einen Menschen von der Genialität Reinigers, der nun auf der Höhe seines Wirkens stand und fühlen mußte, wie seine Schaffenskraft allmählich schwand, wie seine Hand nicht mehr mit dem Pinsel dem erhabenen Flug seiner Gedanken folgen konnte und der unendlichen Schönheit der Natur nicht mehr Ausdruck zu verleihen vermochte.

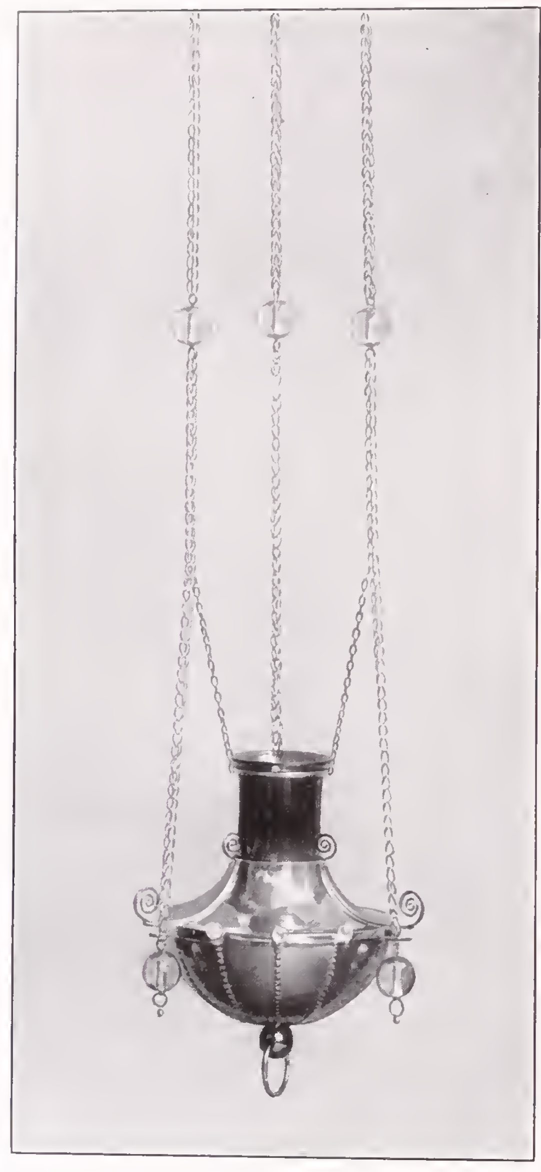
Mit Vorliebe gab sich Reiniger dem Studium der Natur hin, wenn im Vorfrühling unter der schlafenden Erde allmählich ein geheimnisvolles Leben erwacht und sich die muntern Wellen des Baches durch das eben geborstene Eis ihren Weg suchen, oder dann, wenn im Herbst das Treiben der Natur zur Ruhe kommt und ein todesschlafähnliches Erstarren auf der zuvor so belebten Erde anzuheben beginnt. Alle seine Bilder sind von starkem Erdgeruch erfüllt. Reiniger hatte eine heilige Ehrfurcht vor der Natur; denn sie erscheint bei ihm so unberührt, jungfräulich-keusch. Hauptsächlich war es seine Heimaterde, die er mit liebender Hingabe in seinen Bildern verewigt hat. Doch nicht nur die Stuttgarter Künstlerwelt hat durch seinen Hingang einen so schweren Schlag erlitten, das ganze deutsche Volk steht traurig an seinem Grabe. Denn Reiniger hat nicht einseitige Heimatkunst auf kurze Zeit geschaffen, seine Schöpfungen sind Kulturwerke, die alle Strömungen und Künstlerschulen überdauern werden.

Die Stuttgarter Gemäldegalerie und die Münchener Pinakothek und Secessionsgalerie besitzen wohl die reifsten Landschaften des Meisters. Nicht für jeden hat er gemalt; aber wer ihn versteht, versenkt sich gern in die von heißem Sehnen und warmer Freude an Naturschönheit erfüllten Bilder. Festesstimmung herrscht bei ihm immer in der Natur. Unendlich einfach in der Komposition und im Motiv, und doch so unvergleichlich schön ist der »Feuerbach«, in dem sich wie lauteres Gold die Strahlen der sterbenden Sonne widerspiegeln, und wo unter den stolz sich recken-

den Stämmen die Erde angenehm zu duften scheint: alles von intimem, gedämpftem, zurückhaltendem Kolorit (vgl. die Sonderbeilage dieses Heftes). Es ist dies vielleicht, trotz des überaus einfachen Gegenstandes, das Monumentalste, was Reiniger je geschaffen hat. Wohl an keinem Bilde läßt sich das Breite und Lapidare seiner überwältigenden Stileigenart besser erkennen. Von welcher Ruhe und Größe sind seine Bilder vom Kocher, der in langsamem Bogen durch das dämmerige Tal hinfließt oder im Morgensonnenlicht silbern aufleuchtet. Grandios sind seine Gewitterstimmungen. Prächtig ist der »Eisack bei Bozen«, der, im engen Porphyrbett leuchtende Wolken reflektierend, trotzig daherrauscht. Keiner im In- und Ausland hat es ihm in der Darstellung wildrauschender Wassermassen je gleichgetan. Weitere Bilder von Reiniger finden sich im Dresdener Museum und in der Nationalgalerie zu Berlin. Eine Sammlung Studien und Bilder wurde nach Pallanza in Italien verkauft. Baum hat nicht ganz unrecht, wenn er die harmonische Wirkung, die von Reinigers Bildern ausgeht, mit jenen späten Altären des Giovanni Bellini mit ihren überaus glücklich abgewogenen Raumverhältnissen, ihren andächtigen Heiligen und Laute spielenden Engeln vergleicht. Reiniger hat nie gerastet in seinem Ringen nach Vollkommenheit. Die Bilder, die er von Zeit zu Zeit im württembergischen Kunstverein zeigte, gaben, wie besonders der kurz vor seinem Tode entstandene herrliche Abend bei Hamburg, interessante Einblicke in sein schaffensfrohes Streben. Wenn ihn mit Daubigny seine objektive Naturauffassung und die Schärfe des wohlgeübten Auges verbindet, so hat er von Corot vor allem den Duft und die Zartheit seiner Farbengebung. Erst durch Reiniger ist Deutschland der neueren französischen Landschaftsmalerei ebenbürtig an die Seite getreten.



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) METALL-MARIENLÜSTER
Für die Pfarrkirche in Bösenreutin
(Höhe 2 m 50 cm)
Madonna vergoldet und versilbert, Krone mit Bergkristallen besetzt. 15 elektrische Glühbirnen am Rahmen und 16 Arme für Wachskerzen
Madonna-Modell von Bildhauer Knolt



RUDOLF HARRACH AMPEL
Messing getrieben

Professor Reiniger war ein nationaler Künstler. Er hat die deutsche Heimaterde geliebt und gemalt mit der nur wirklich genialen Geistern eigenen wuchtigen Ursprünglichkeit. Wenn wir die Fülle seiner Werke vergleichen mit ihrer außerordentlichen Originalität und tiefen gestaltenden Kraft, die eine bisher fast unbekannte Raumauffassung mit glücklicher feinfühliger Farbengebung in so harmonischer Einheit verbindet, können wir ohne Zaudern Otto Reiniger neben die größten schaffenden Geister seines Jahrhunderts stellen. Generationen werden kommen und vergehen; das aber, was Reiniger dem deutschen Volke geschenkt hat, wird sie überleben, denn es sind Ewigkeitswerte.

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Nach Schluß der Thoma-Ausstellung öffneten sich die Pforten des Kunstvereins wieder der wechselnden Ausstellung. Außer zwei von anderwärts bekannten Kolossalgemälden, dem effektvollen »Lux in tenebris« von Professor C. Marr (München) und dem gewaltsam bewegten »Totentanz von 1809« von A. Egger-Lienz (Wien), fielen zunächst zwei Kollektionen von F. Oswald (München) und H. von Hayek (Dachau) angenehm auf. Offenbar liegt des ersteren Stärke in den Schneelandschaften, deren teils blendendhelle, teils duftige Stimmung ihm gut gelingt, während Hayek Motive aus Holland und der Bretagne ansprechend schildert, woran seine Bleistift- und Kohlenzeichnungen nicht den schlechtesten Anteil haben. Pferde und Hunde bringt A. Purtscher (Klagenfurt) frisch und ohne Pose. Die darauf folgende Neuausstellung beherrschten Kollektionen zweier Stützen der hiesigen Akademie, der Professoren W. Trübner und des seit Jahresfrist hierher übergesiedelten W. Georgi. Gesunde Lebensfreude atmen Georgis Porträts, und damit verbindet sich eine außerordentliche Sicherheit in der Lösung räumlicher und koloristischer Probleme. Vorzüglich gelingt ihm die trauliche Stimmung des Innenraums mit altväterischem Hausrat und ebenso das Blumenstück in seiner Bedeutung als Farbenwert, woraus sich reizvolle Zusammenstellungen der verschiedenen Genres ergeben. Eine große Zahl farbiger Zeichnungen, im Charakter seiner Lithographien, führen in altertümliche verwinkelte Städtchen. Seine Vorliebe zu Stimmungen in Grün und zu immer breiterem Pinselstrich bekunden die Landschaften Trübners, meist Motive vom Starnberger See Man möchte jedoch etwas weniger Eintönigkeit und markantere Zeichnung erwarten. Eine mehrfach gewanderte Sammlung Spitzwegscher Zeichnungen weist neben liebenswürdigen Gebirgslandschaften Blätter mit allerhand »Originalen« auf, wie sie als launige Staffage seiner Gemälde erscheinen. Die Weihnachtszeit hat auch heuer die — leider nur gering verwirklichte — Hoffnung auf Verkäufe bei den ansässigen Künstlern erregt. So treffen wir vorwiegend Karlsruher Namen, wie M. Roman, Hellweg, Luntz, Dussault. Mit einer größeren Anzahl vertreten sind wiederum W. Trübner, diesmal mit Porträts, dann H. von Volkmann unter anderm mit einem schlicht schönen Erntebild und einem idyllischen Bauernhaus hinter Bäumen. Welch koloristische Feinheiten die Uniform in ihren wechselnden Farben und ihrem Metallschimmer birgt, bekunden in Freilicht gemalte »Kürassiere« und andere Soldatenbilder von Prof. C. Fehr. Die sonst von ihm geübte Helldunkelmalerei kommt ein paar gediegenen Velasquez-Kopien zu statten. W. Conz tritt diesmal als Porträtist hervor; sehr spricht mich das frische Bildnis seines Söhnchens an. Wenig können mir dagegen H. Ungers (Dresden) Phantasien, die vor allem in der Farbe unausgeglichen sind, wie z. B. »Frau Sonne«. Gesunder wirkt »Mutter Erde« von R. Weise (Stuttgart), eine in einer Flur sitzende Frau mit Kindern — eine ohne Kommentar verständliche Symbolik. Die Tierplastik, die in neuerer Zeit wieder mehr gepflegt wird — man erinnere sich auch an ihre Rolle in der modernen Keramik — findet in P. Krieger und P. Ehrenberg (München) würdige Repräsentanten.

E. V.

ALLERLEI NEUES VOM NIEDERRHEIN

Von Dr. HERIBERT REINERS

Man scheint sich jetzt am Rheine anzustrengen, um den großen Vorsprung, den andere Kunstzentren gewonnen haben, einzuholen. Allzulange lebte man dort nur vom Glanze der Vergangenheit und glaubte damit



FIRMA F. HARRACH & SOHN (MÜNCHEN) PRACHTLÜSTER

Für die Stadtpfarrkirche St. Moritz in Augsburg — Höhe 5 m
Ausführung in gestanztem u. getriebenem Messing, Grundton Gold, Figuren, Ornamente u. Blumen weiß (versilb.), mit 52 elektr. Kerzen
Entwurf von R. Harrach & F. P. Stulberger — Figürl. Modelle von Prof. Albertshofer

auch die Gegenwart noch ausfüllen zu können. Jetzt will man aber neue Werte bringen. Aus dem Streben heraus, den lange verlorenen Zusammenhang mit dem Kunstwillen der modernen Epoche wiederzugewinnen, gründete sich zunächst in Düsseldorf der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler.

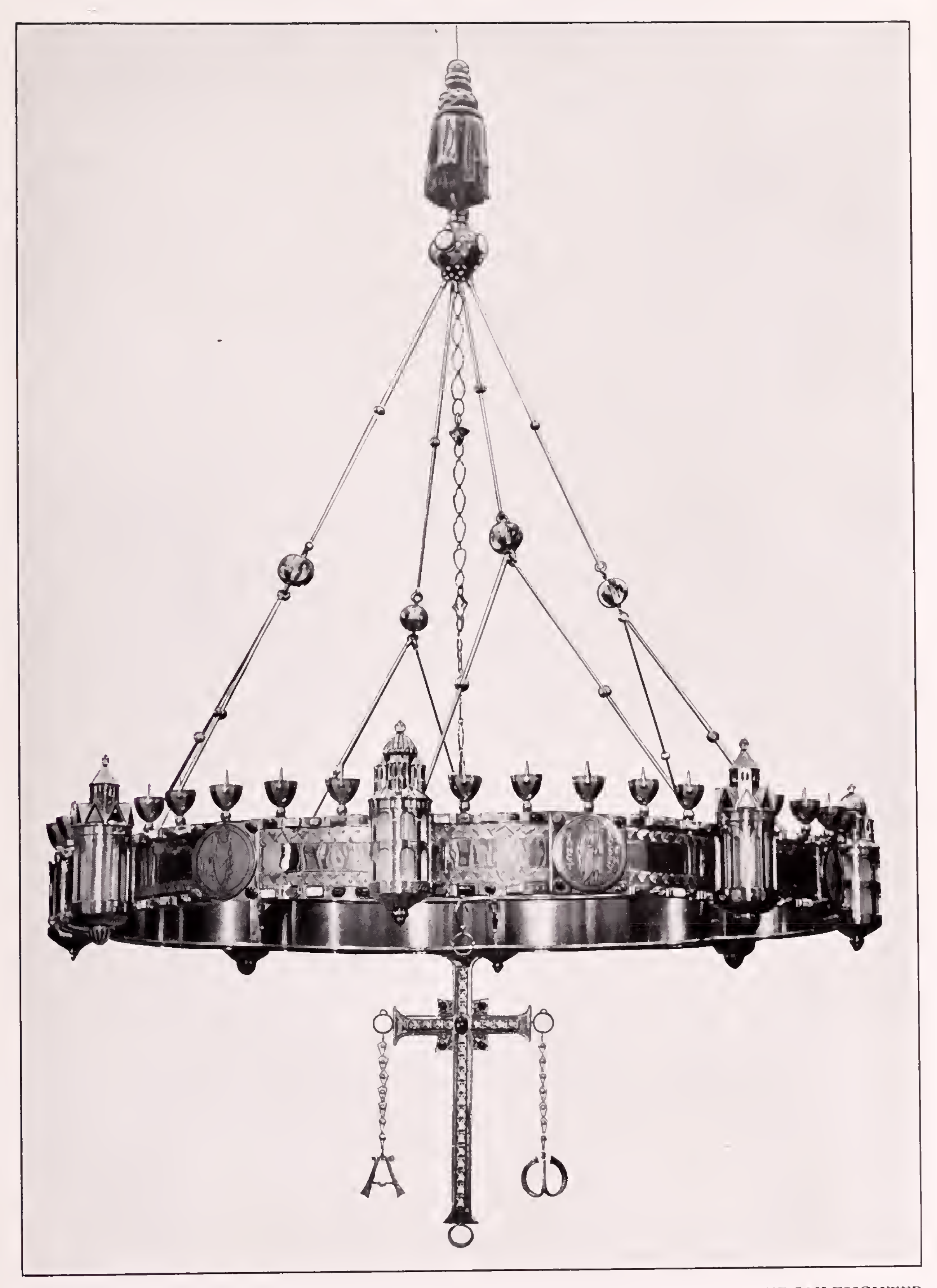
Der Bund will jährliche Kunstausstellungen arrangieren, kleine, intime Veranstaltungen, bei denen ausschließlich nach streng künstlerischen Gesichtspunkten gerichtet wird. In erster Linie sollen hier die Düsseldorfer Künstler, die dem Bunde angehören, zu Worte kommen, aber daneben auch stets Werke auswärtiger Meister vertreten sein. Zunächst ist für diese Ausstellungen Düsseldorf ausersehen, aber von hier aus sollen sie weiter wandern durch die Hauptorte Rheinlands und Westfalens. Die erste Ausstellung fand in der Düsseldorfer Kunsthalle statt. Die Revue stand offenbar unter dem Zeichen Frankreichs und war ein interessanter Beleg, wie weit der ernstliche Einfluß sich momentan in Düsseldorf geltend macht. Zu begrüßen war, daß auch einige Künstler des Nachbarlandes zum Vergleiche herangezogen waren, leider aber nicht alle mit Prima-Werken; für fast alle ließ sich leicht und deutlich ein Düsseldorfer Nachahmer feststellen. Manet fand einen gelehrigen Schüler in E. te Peerdt, dem ersten, der die heimische Kunstweise offen verließ. Te Peerdt zeigt sich namentlich als ein Meister im Grün. Bei solchen ausgesprochen malerischen Tendenzen frappierte eine Kollektion Zeichnungen in eigenartiger klassizistischer Manier, nicht gerade die besten Schöpfungen in seinem oeuvre. Daß Clarenbach unter dem Einfluß Monets sich zu dem feinen Schilderer winterlicher Landschaften heranbildete, ist schon oft betont worden. Umsomehr mußte es erfreuen, zu sehen, daß er seine koloristischen Vorzüge nebst dem starken Stimmungsgehalte auch auf Frühlingsbilder ausdehnt und dadurch bedeutend selbständiger auftritt. Weniger bekannt ist dagegen, daß Renoir die Kunst O. v. Wätgens inspirierte, der nun vollständig ins franzmännische Lager übergegangen ist. Mit weniger Glück übernahm W. Ophey die pointillistische Manier Signacs mit den ungebrochenen Tönen und suchte diese für die dunstreiche Ebene des Niederrheins anzuwenden, aber, wie gesagt, mit wenig Erfolg. Van Goghs breitstrichige, dekorative Kunst, die eher für Gewebe als für ein Tafelgemälde gemacht erscheint, steigert H. Rohlfs aus Hagen soweit, daß man hinter seine Bilder ein bedenkliches Fragezeichen machen darf. Außerdem erscheinen in dem jungen Bunde noch die Gebrüder Sohn-Rethel, beide ebenfalls ganz unter französischem Einfluß, Aug. Deusser, der fein kultivierte W. Schmurr und J. Bretz. Als Plastiker gehört der Vereinigung vorläufig nur R. Bosselt an. Von Düsseldorf wanderte die Kollektion nach Barmen, darauf, schon stark gelichtet, in den Kölner Kunstverein, der sie nach Münster weiter sandte, um endlich bei Gurlitt in Berlin zu landen.

RUDOLF HARRACH — EWIGLICHTAMPEL
Messing, vergoldet

Machte sich schon auf dieser Ausstellung der französische Einfluß allenthalben fühlbar, so wurde aber auch eine Kollektion direkt französischer Kunst uns neuerdings geboten im Kunstverein zu Barmen, der unter D. Reiches Aegide einen erfreulichen Aufschwung nimmt.

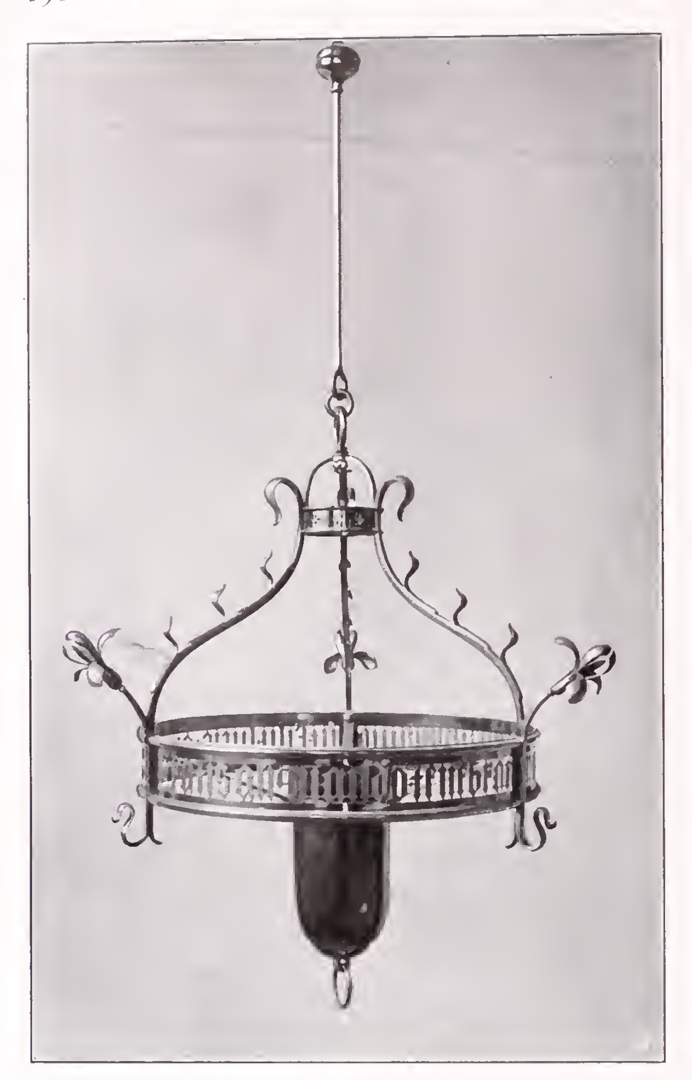
Auch aus der rheinischen Metropole ist Erfreuliches zu berichten. Wenn oben gesagt wurde, daß die rheinischen Städte vom Glanze der Vergangenheit zehrten, so galt das besonders für Köln. Das Museum spielte für die moderne Kunst keine Rolle, bis erst mit dem neuen Direktor Hagelstange auch Werke von Gegenwartskünstlern in die Galerie einzogen. Jetzt scheint auch hier ein frischer Zug zu kommen. Von dem Wunsche geleitet, unter sich festeren Zusammenschluß zu finden und ein weiteres kunstliebendes Publikum für künstlerische Interessen zu gewinnen, haben sich die in Köln ansässigen bildenden Künstler zu dem ›Kölner Künstlerbunde‹ vereinigt. Der Bund scheint in Köln Anklang zu finden. Die beste Propaganda für die junge Vereinigung machte ihre erste Ausstellung, die im November und Dezember in den Räumen des Kunstvereins stattfand.

Die meisten Künstler traten hier zum ersten Male vor die Öffentlichkeit; man sah aber mit Freuden manches Talent unter ihnen, das verspricht, noch Großes zu leisten. Da wäre zunächst



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) KRONLEUCHTER

Für den Dom in Bamberg
Ausführung in Messing, vergoldet, mit Emaillierung, reich mit Farbsteinen besetzt, Laternen mit Opalgläsern
Entwurf von Architekt J. Angermair



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) EWIGLICHTAMPEL
Messing, getrieben

F. A. Weinzheimer zu nennen, wohl der interessanteste von allen, der in einer Reihe tüchtiger Kartons ernstes Wollen zur Schau trägt und mit großen Linien monumentale Figuren und Gruppen niederschreibt. Frohere Weisen schlägt er in seinen Bildern an. Anderen Zielen strebt H. Wildermann zu, der an der archaischen Kunst sich schulte und dort sein Gefühl für Linearkompositionen zu so erfreulicher Höhe entwickelte. Leider läßt er bei seinem starken, stilistischen Streben die Richtigkeit der Zeichnung und Form etwas sehr außer Acht. Er ist durch ein Gemälde der Nacht (mit zwei flachen Seitenreliefs), ferner mit einem Akt und einer Porträtbüste vertreten. Ist Wildermann mehr Plastiker, so ist H. Lindemann mehr der malerisch Begabte. Er hat sich im Rheinlande ja schon einen Ruf erworben als feinsinniger Kolorist. E. Gminska ist erst seit einem halben Jahre in der Reihe der Künstler erschienen, während er vordem mehr als dekorativer Künstler auf großen Flächen sich auslebte. Er hat ein sicheres Auge für fernwirkende Worte in Farben und Linien. Freilich zuweilen sähe man ihn gerne etwas intimer und namentlich die jüngsten in Paris geschaffenen Bilder sind dem Plakat reichlich nahe gekommen.

Die Plastik ist vertreten außer durch Grasegger, Moest und König durch Mering, Pabst und Löwer. Während die erstgenannten fast nur ältere, bekannte Werke zeigten (von Grasegger war neu eine Porträtbüste von stark architektonischer Wirkung), sind die Arbeiten der letzteren noch wenig ausgereift.

Aber auch beste, neue Plastik gab es in Köln in den Werken des Prof. F. Seeböck aus Rom, die Schulte in seinem Kunstsalon für einige Wochen vereinigt hatte. Ein ausgezeichneter Porträtist trat uns da entgegen. Ein starkes Leben steckt in allen seinen Köpfen, und als besonders gelungen seien hier nur zitiert die Büste des verstorbenen Schell, weiter der Ministerialdirektor Althoff mit brillanter Behandlung der Oberfläche und als direkter technischer, Gegensatz hierzu das überlebensgroße, abgeklärte Porträt Pius X., wohl die beste Plastik, die bislang von ihm geschaffen wurde. In Köln fertigte Seeböck sodann noch eine Büste des Domkapitulars Schnütgen, die an Lebenswahrheit sich mit Quattrocentowerken messen kann.

Am 20. November eröffnete die »Vereinigung Kölner Künstler« ihre neunte Jahresrevue. In Köln geboren, sind die einzelnen Künstler fast alle an auswärtigen Zentren tätig, und darum ist es jedesmal eine recht interessante Sammlung, die uns hier geboten wird. Zudem sind es meistens ältere, ausgereifte Künstler, die vertreten sind. In diesem Jahre liegt das Schwergewicht bei der Plastik und als erster ist da zu nennen Franz Löhr. Als Künstler mit feinsten Nerven, der dem vielflächigen Leben eines menschlichen Antlitzes mit seltener Meisterschaft beizukommen weiß, zeigt er sich in zwei Frauenbüsten, die auch in der äußerst delikaten Behandlung des Marmors unerreicht sind. Mehr von dem Streben geleitet, die Formen auf ihren einfachsten Nenner zu reduzieren, ist er dagegen in der schönen Gruppe der liegenden Mutter, die ihr Kind an die Brust drückt. Neben ihm erscheint N. Friedrich mit einigen Werken, mehr im alten Geiste gehalten, von sorgfältigstem Naturalismus, der am günstigsten in dem zart modellierten Akt der Salome sich ausspricht. Von den übrigen Bildhauern muß noch P. Orschall genannt werden.

Die Maler des Bundes bringen verhältnismäßig wenig neue Werke. Fr. Westendorp gestaltet seine Palette immmer delikater und behält den feinen Duft, worein er schon früher seine Bilder tauchte, bei. Überraschender war dagegen Fr. Hardt, abgesehen von mehreren Landschaften in seiner bisherigen, ruhigen Art, schöntonig und mit großem, klarem Linienzug, mit zwei ganz impressionistischen Bildern von ungewohnter Frische in Farbe und Licht. Rob. Seuffert zeigt ein flottes Herrenporträt und eine höchst malerisch behandelte, zechende Alte, Schneider-Didam ein Bildnis in seinem bekannten, festen Tenor, Fritz Reusing einige allzu gefällige Salonstücke. Außerdem sind noch vertreten R. Vogts, M. Kunz, Frl. Bürgers und der flotte Zeichner L. Feldmann. Auch von dem verstorbenen Aug. Neven du Mont hat man einige Bilder ausgestellt. Das Schaffen dieses bedeutenden, allzufrüh dahingegangenen Künstlers wird augenblicklich in einer äußerst umfangreichen Sonderausstellung im Wallraf-Richartz-Museum vorgeführt.

KUNSTHALLE IN DÜSSELDORF

Am 16. Jan. wurde die Dritte Jahresausstellung der Künstlerverbindung Niederrhein eröffnet. Am besten ist die Plastik vertreten durch Bernhard Hoetger,



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) MONSTRANZ

Für die Pfarrkirche in Übersee
Silber getrieben, vergoldet, mit Edel- und Halbedelsteinen, Relief mit blauemailliertem Grunde
Entwurf von Bildhauer H. Miller

Paris, der auf Einladung der Vereinigung ausstellte. Künstlerisch am feinsten wirken einige fremdartige, ostasiatische Frauentypen; namentlich zwei weibliche Köpfe in durchscheinendem, technisch überaus geschickt behandeltem Marmor auf großen Steinsockeln, die in Anlehnung an romanische Motive mit großzügig stilisierten Vogel-, Blatt- und Libellenmotiven ornamentiert sind. Derselben exotischen Richtung gehört eine stehende Frau mit Vogel an. Diese Mischung einer stark innerlich konzentrierten, der europäischen fast wesensfremden Psyche mit bisweilen geradezu primitiven Formen verdankt ihre Ausdrucksfähigkeit einer eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit.

Von dem Bunde selbst haben ausgestellt Corde, J. Kohlschein, Kruchen, Lindemann, Reitmayr, Ritzenhofen, Ernst Paul und einige andere. Einen künstlerischen Gesamteindruck vermögen sie nicht zu erzielen, selbst nur ganz vereinzelt eine künstlerische Wirkung. Nur bei ganz wenigen Bildern kann man von einem ernsthaften Streben nach künstlerischer Lösung eines bewußt erkannten Problems sprechen. Hier einige von diesen Ausnahmen. Walter Ophey zeigte in seinem »Sandbruch bei Halbsonne« und seinen »Dünen« ein starkes Einsetzen seiner Persönlichkeit; eine schwierige Raumgestaltuug soll überzeugend wiedergegeben werden. Walter Corde hat in den apokalyptischen Reitern ein sicheres zeichnerisches Können bewiesen. Mir scheint jedoch, das spezifisch Künstlerische fehlt. Die großformatige Arbeit besitzt nicht genügende Intensität der Ausdrucksmittel. Die besten koloristischen Werke bringt vielleicht Schmitz-Pleis, wenn hier auch das Skizzenhafte noch allzu merkbar durchbricht. Der Kopf einer Jüdin und eines bärtigen Mannes erinnern in dem glänzenden, durchscheinenden Inkarnat an späte Arbeiten von Rubens.

Einen in der Gesamtheit künstlerisch geschlossenen Eindruck machen allein die Arbeiten von Ernst Isselmann. Man fühlt in dem kleinen Saale, der ihm zur Verfügung gestellt wurde, daß hier eine Persönlichkeit im Werden ist. Vor allem fällt der sichere, künstlerische Blick auf, mit dem die verschiedenartigen Motive in ihrer malerischen wie formalen Eigenschaft erkannt sind. Wie auf der sich weithinziehenden niederrheinischen Landschaft die grasenden Kühe in den Raum gestellt sind, das zeugt von einer künstlerischen Kraft, die sich konzentrieren kann. Hier ist in der Landschaft ein fühlbarer tektonischer Aufbau, nicht ein in der Luft Schweben, kein zufälliger Ausschnitt. Von der Landschaft mit dem Strohschober gilt Ähnliches. In koloristischer Beziehung ist sie feiner, durchdachter vielleicht, kompositionell nicht ganz so glücklich. Interessant sind vor allem zwei Ansichten des Rheinufers bei Rhees, ein und dieselbe Landschaft, fast von derselben Stelle aus gesehen. Trotzdem zwei vollständig verschieden wirkende Bilder. Das eine mit der Brücke ist fraglos das künstlerisch reifere. Es strömt gewissermaßen eine wunschlose Ruhe aus. Thema, Komposition, Vortrag alles einfach und ohne Prätention; großzügig und still. Vielleicht liegt darin ein Teil der starken Wirkung. Hier ist nichts Gewolltes, nichts Außergewöhnliches. Das aber zeugt von künstlerischer Kraft. Auch technisch ist der Stoff beherrscht. Die pointillistische Manier scheint bei dieser Auffassung dieser Landschaft sich gewissermaßen als die einzig mögliche herausgestellt zu haben. So restlos ist damit die beabsichtigte Wirkung erzielt.

Gerade der technischen Seite wegen ist mir diese Arbeit interessant, weil dieselbe Landschaft in einer anderen Beleuchtung und daher mit einem anderen Gefühlsgehalt bedeutende technische Verschiedenheiten von der ersten aufweist.

Auch darin ist ein künstlerischer Vorzug zu erblicken. Denn vielleicht ist es nicht unrichtig zu sagen, daß jedes Objekt in seiner den künstlerischen Gehalt restlos wiedergebenden malerischen Darstellung seine eigene Technik erfordere.

Zu erwähnen sei noch das Selbstporträt Isselmanns, malerisch vielleicht seine reifste Leistung, sowie ein kleines Stilleben.

Isselmann gehört, soviel ich weiß, nicht zu der Gruppe Niederrhein. So ist es merkwürdig, daß die beiden Gäste in der Ausstellung das künstlerisch Beste bringen mußten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Geschmackvolle Kommunionandenken. Die Gesellschaft für christliche Kunst stellte soeben in der Form eines Kommunionandenkens eine treffliche Reproduktion nach dem bewunderungswürdigen Abendmahl des Leonardo da Vinci her. Das auf feinstem kräftigem Mattpapier in prächtigem Gravüreton gedruckte Bild kann sich neben den besten Stichen sehen lassen. Der billige Bezugspreis von 20 Pfg. erleichtert wesentlich die Verbreitung. — Außerdem gab die Gesellschaft (München, Karlstr. 6) in der gleichen Größe und Reproduktionsart noch ein weiteres Kommunionandenken heraus: »Jesus in Emmaus« nach dem Gemälde von Dirck Santvoort.

Fulda. Paul Beckert (Frankfurt a. M.) hat im Auftrag I. Kgl. Hoheit der Frau Landgräfin von Hessen, Prinzessin Anna von Preußen, im vorigen Jahre ein Bild des hl. Benediktus gemalt. Es stellt in Anlehnung an ein uraltes Benediktusbild im Speisesaal des Klosters Andechs (gemäß dem Wunsch der Landgräfin) den Heiligen mit wallendem Bart dar, den Stab im Arm, die Hände leicht gefaltet, den Blick nach oben gerichtet.

Professor Paul Höcker ist in der Nacht vom 13. auf 14. Januar in München gestorben. Der ausgezeichnete Künstler ist am 11. August 1845 in Oberlangenau (Schlesien) geboren, war in München Diezschüler und lebte dann längere Zeit in Berlin, Paris und Holland. Seit 1891 war er Professor an der Hochschule der bildenden Künste in München.

Regensburg. Anfangs Mai wird in der Walhalla die Moltke-Büste aufgestellt. Einige Tage vorher erfolgt voraussichtlich die Eröffnung der Oberpfälzischen Kreisausstellung mit Sonderausstellung für christliche Kunst durch S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern.

München. Maximilian Dasio, Professor an der Kunstgewerbeschule, wurde zum Regierungs- und Studienrat ernannt.

Auszeichnungen. Die Bildhauer Georg Albertshofer (München) und Jakob Stolz (Kaiserslautern), die Maler Max Gaisser und Hermann Gröber erhielten den Professortitel.

Berlin. Die große Anton Graff-Gedächtnisausstellung in der Galerie Eduard Schulte, welche etwa 200 Bildnisse der bedeutendsten deutschen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts umfaßte, hat ein großes und allseitiges Interesse gefunden. Leider war eine Verlängerung nicht angängig; die interessante Veranstaltung wurde am 4. Februar abends geschlossen.

Die Münchener Jahresausstellung 1910 im K. Glaspalast, welche in der Reihenfolge dieser Veranstaltungen die siebzehnte ist, wird wie alle früheren, so auch in diesem Jahre am 1. Juni eröffnet und dauert bis Ende Oktober.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer. — Für den Inseratenteil verantwortlich Carl Winkler. — Druck von F. Bruckmann A.-G. Sämtliche in München.



